M.L. P [ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT]
Ref. only

SHL
WITHDRAWN

UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

26 JUL 1982

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

WILIBALD GURLITT

IN VERBINDUNG MIT

HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG

ARNOLD SCHMITZ UND LEO SCHRADE

SCHRIFTLEITER

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

SECHZEHNTER JAHRGANG 1959

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG, ARNOLD SCHMITZ

UND LEO SCHRADE

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des sechzehnten Jahrgangs

Anglès, Higino (Rom), Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert 5

Besseler, Heinrich (Jena), Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert 21

Blankenburg, Walter (Schlüchtern), Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung 44

Dammann, Rolf (Freiburg i. Br.), Geschichte der Begriffsbestimmung Motette 337

Eggebrecht, Hans Heinrich (Erlangen), Zum Figur-Begriff der Musica poetica 57

Engländer, Richard (Uppsala), Die Gustavianische Oper 314

Erpf, Hermann (Stuttgart), Über Bach-Analysen am Beispiel einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier 70

Feil, Arnold (Tübingen), Zur Satztechnik in Beethovens Vierter Sinfonie . . 391

Fellerer, Karl Gustav (Köln), Agrippa von Nettesheim und die Musik . . 77

Fischer, Kurt von (Zürich), Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation 87

Fortner, Wolfgang (Freiburg i. Br.), Komposition als Unterricht 100

Gerstenberg, Walter (Heidelberg), Über Mozarts Klaviersatz 108

Hammerstein, Reinhold (Freiburg i. Br.), Instrumenta Hieronymi 117

Hermelink, Siegfried (Heidelberg), Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz 378

Hoffmann-Erbrecht, Lothar (Frankfurt a. M.), Ein Frankfurter Messenkodex 328

Husmann, Heinrich (Hamburg), Sinn und Wesen der Tropen, veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtsfestes 135

Lohmann, Johannes (Freiburg i. Br.), Der Ursprung der Musik 148
II. Teil 261
Nachtrag 400

Mahrenholz, Christhard (Hannover), Grundsätze der Dispositionsgestaltung des Orgelbauers Gottfried Silbermann 174

Moberg, Carl-Allan (Uppsala), Die Musik in Guido von Arezzos Solmisationshymne 187

Müller-Blattau, Joseph (Saarbrücken), Bachs Goldberg-Variationen . . . 207

Osthoff, Helmuth (Frankfurt a. M.), Das Magnificat bei Josquin Desprez . . 220

Schmid, Ernst Fritz (Augsburg), Haydns Oratorium „Il ritorno di Tobia", seine Entstehung und seine Schicksale 292

Schmitz, Arnold (Mainz), Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts . 232

Stuckenschmidt, Hans Heinz (Berlin), Deutung der Gegenwart 246

Die Verfasser der Beiträge (biographische Hinweise) 255, 335, 405

Namen- und Sachregister 406

WILIBALD GURLITT

ZUM

SIEBZIGSTEN GEBURTSTAG

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1959_16

Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert

von

HIGINO ANGLÈS

Auf Grund der Studien des bekannten Literaturhistorikers Ramón Menéndez Pidal ist es in Spanien die herrschende Auffassung, daß das Epos vor allem als eine Schöpfung der germanischen Rasse anzusehen ist, das in Deutschland als arteigene Kunst blühte und von den fränkischen Eroberern nach Gallien und von den Westgoten nach Spanien verpflanzt wurde. Jenes in Spanien übliche „praecinere carmina maiorum, quibus auditores provocati ad gloriam excitentur", wie Isidor von Sevilla in seinen *Institutionum disciplinae* zur Unterweisung der jungen Adligen bemerkt, hatte demnach einen Vorläufer in jenen „priscis carminibus pene historico ritu", welche von den Westgoten gesungen worden waren.

Die Westgoten, die unter Athaulf um 411 nach Westeuropa kamen, begründeten ein Reich, welches zunächst ganz Spanien und große Teile von Süd-Frankreich umfaßte, später jedoch auf die iberische Halbinsel beschränkt blieb. Die Westgoten haben in Spanien eine große, reiche und vor allem eigenartige Kunst geschaffen, von der noch erstaunlich viel vorhanden ist. In ganz Spanien, besonders im Norden, sind noch viele Denkmäler frühgermanischer Kunst anzutreffen, besonders in Architektur und Ornamentik. Diese noch erhaltenen Kunstdenkmäler verteilen sich über das ganze Land und erstrecken sich über die ganze Zeit der Westgotenherrschaft. Es ist bekannt, daß die Kunst der Westgoten Gemeinsamkeiten mit der germanischen Kunst überhaupt zeigt, so in der Liebe zum Schmückenden und in der Ablehnung jeder bildhaften Darstellung, aber sie ist ganz eigenartig in der Bevorzugung eines streng geometrischen Ornaments.

Es ist noch zu früh, die Elemente des spanischen Volksliedes festlegen zu wollen, die aus altgermanischem Volksgut stammen oder wenigstens Berührungspunkte damit aufweisen, soweit dasselbe nach Spanien gebracht wurde durch die Völkerscharen, die im 5. Jahrhundert dort einwanderten. Bis vor wenigen

Jahren stammten die ältesten uns bekannten Musikhandschriften der Welt aus dem 9. Jahrhundert und gehörten sämtlich der römischen Liturgie an. Einige noch frühere Beispiele, übrigens sehr gering an Zahl, wurden auf das Ende des 8. Jahrhunderts verlegt. Heute sind sich die Spezialisten darüber einig, daß die älteste, in Europa bekannte Neumennotation die toledanische der westgotischen Liturgie ist. Ihr musikalisches Repertorium war 711 abgeschlossen, als die Araber in Spanien einfielen. Darum war ich immer der Überzeugung, daß die hispanische Notation mindestens bis auf das 6. Jahrhundert zurückgehen müsse. Wenn auch heute niemand mehr die Theorie von O. Fleischer anerkennt, der behauptete, die Neumen der mozarabischen Liturgie Spaniens kämen wie die des Abendlandes aus dem germanischen Alphabet, und obwohl seine Ansicht, die Musik der westgotischen Kirche Spaniens sei nur eine Reminiszenz der arianischen Musik, die von den Westgoten nach Spanien gebracht worden sei, keine wissenschaftliche Gültigkeit beanspruchen kann, so kann man doch auch nicht daran zweifeln, daß die musikalische Kultur der germanischen Völker, welche im 5. Jahrhundert nach Spanien eingewandert waren, im Volkslied mancher Gegenden Spuren hinterlassen hat. Die Tatsache der westgotischen Kunst, die Tatsache der gotischen Familiennamen, die sich in unserem Lande erhalten haben, der Fall des asturischen Königreiches, wo die Staatsform und die Sitten der alten Westgoten fortlebten vom 8. Jahrhundert bis jahrhundertelang nach dem Verfall des Westgotenreiches auf unserer Halbinsel, geben uns hinreichenden Grund zu dieser Ansicht.

Der westgotische *Libellus Orationum* von Verona, der Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrhunderts in Tarragona abgeschrieben wurde mit den Neumen am Rand, die übrigens gleichzeitig sind mit der Handschrift, ist überaus interessant. Dieser *Libellus* wurde vom Erzbischof von Tarragona mitgenommen, als er mit seinen Klerikern vor den Sarazenen floh. Diese Umstände erinnern an den Fall des Mönches und Bischofs Pirminius, des Gründers der Klöster Reichenau (724), Murbach, Neuweiler und Hornbach, welcher nach den letzten Forschungen deutscher Historiker mit seinen Gefährten vor der arabischen Invasion aus Spanien geflohen war. Das berühmte westgotisch-mozarabische Antiphonarium von León, Anfang des 10. Jahrhunderts kopiert, wurde von einem Kopisten namens „Aia" abgeschrieben; es ist bekannt, daß Aia ein germanischer Name ist.

Bezüglich der Möglichkeit musikalischer Beziehungen zwischen Deutschland und dem muselmanischen Spanien kann bis jetzt noch nichts Abschließendes gesagt werden. Es ist möglich, daß Deutschland wie auch andere europäische Länder einige Musikinstrumente orientalischen Ursprungs durch Vermittlung der Araber Spaniens übernommen haben, vielleicht auch Elemente alter Tänze. Die Behauptung des bekannten Arabisten Julián Ribera, „die mittelalterliche Musik Andalusiens sei der Schlüssel für die Interpretation der Cantigas König Alfons' des Weisen sowie für die Melodien der Trouba-

dours, Trouvères und Minesänger", ist pure Phantasie. Es genügt, zu sagen, daß wir bis heute auch nicht eine einzige authentische Melodie des mittelalterlichen Andalusien kennen, um die Haltlosigkeit der Theorie Riberas darzutun. Um seine These des spanischen Einflusses auf das alte deutsche Lied zu stützen, fügt Ribera bei, die Beziehungen zwischen Deutschland und Andalusien seien von altersher sehr rege gewesen. Viele Deutsche und Sklaven seien nach Spanien gekommen oder dorthin gebracht worden und hätten in Andalusien eine eigene Klasse gebildet, vor allem im Heer. Viele von ihnen hätten hohe Posten bekleidet in der Staatsführung, sogar als Unterkönige der Kalifen. Von einigen dieser Fürsten sei bekannt, daß sie lange Zeit als Gefangene in Deutschland geweilt hätten. Das ist geschichtlich nachgewiesen. Doch liefert uns das alles noch keine überzeugenden Beweise, um von einem musikalischen Einfluß des muselmanischen Spanien auf die germanischen Länder sprechen zu können. Derselbe Ribera will auch im andalusischen Volkslied die Basis für die Melodien der deutschen Minnesänger gefunden haben. Seiner Meinung nach zeigt der Ernst der Melodien der deutschen Minnesänger eine Analogie zum *Canto hondo* Andalusiens, und er meint, daß die deutschen Minnesänger beim Schreiben ihrer Musik „ausgewählte andalusische Musik zu verwenden verstanden".

Trotz alledem aber hatte Ribera recht, wenn er behauptete, es gebe im arabischen Spanien eine Volksdichtung, die älter sei als die der provenzalischen Troubadours. In jüngster Zeit haben spanische und ausländische Hebraisten und Arabisten feststellen können, daß es in Spanien eine Volksdichtung gab, die älter ist als die des Guilhem de Peitieu (1071–1127), des ersten bekannten Vertreters der provenzialischen Lyrik. Ich beziehe mich auf die 50 mozarabischen *cancioncillas* (= Lieder) in Volkssprache, die bekannt sind unter dem Namen *jarŷas*, einer Strophe mit Versen in vulgär-arabischer oder vulgär-spanischer Sprache, die am Ende der arabischen oder hebräischen *muwaschaha* auftreten. Der Text dieser Lieder erinnert an das galizisch-portugiesische Frauenlied, und wenn wir bedenken, daß einige von ihnen von der Mitte des 11. Jahrhunderts datieren, können wir die riesige Bedeutung ermessen, welche sie nicht nur für den Romanisten und Kulturhistoriker, sondern auch für die Musikwissenschaftler haben. Immerhin ist folgendes zu beachten: Wenn wir auch heutzutage eine Reihe von Texten arabischer Poesie in hispanischer Volkssprache vorlegen können, die viel älter sind als die provenzalische, französische, deutsche oder galizisch-portugiesische Lyrik, so kennen wir doch bis heute noch keine einzige authentische arabisch-hispanische Melodie aus dem 9. oder 10. Jahrhundert, die schriftlich überliefert wäre. Die sechs Melodien der Frauenlieder des Martin Códax, eines galizischen Troubadours des 13. Jahrhunderts, können uns allerdings eine Idee geben von der Art, wie die alten mozarabischen *cancioncillas* wohl gesungen wurden. Nachdem auch in Deutschland die Singweise des alten „Frauenliedes" nicht erhal-

ten ist, können uns die Melodien der Lieder des erwähnten galizischen Troubadours eine mehr oder weniger genaue Vorstellung davon geben, wie auch die deutschen „Frauenlieder“ im Mittelalter gesungen wurden.

Vom 9. Jahrhundert an und vor allem während des 11. und 12. Jahrhunderts fanden die großen französischen, deutschen und flämischen Pilgerfahrten nach Santiago de Compostela statt, um das Grab des Apostels Jakobus des Älteren zu besuchen. Es ist genugsam bekannt, wie deutsche Bischöfe und Gläubige solche Wallfahrten unternahmen und wie dabei die Legenden, Balladen und Volkslieder blühten, die dem „chemin français“ (= Franzosensteig) ihre Entstehung verdankten. G. Schreiber hat einen Punkt klargestellt, der bisher zu wenig studiert worden ist, der aber dazu geeignet ist, die künstlerischen und kulturellen Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland besser zu verstehen; ich meine seine Darlegungen über die „Sakralkultur“, die von Spanien nach Deutschland gebracht worden sei, in seinen „Volkskundlichen und kulturkundlichen Beziehungen“. Aus der Fülle der Dokumente, die er in dieser Hinsicht anführt, greife ich in diesem Augenblick nur diejenigen heraus, die sich auf die Pilgerfahrten der Deutschen zu dem so volkstümlichen Grab des heiligen Jakobus in Compostela beziehen. Ich bringe also in Erinnerung, daß der Erzbischof Siegfried I. von Mainz am 9. September 1071 zu einer Wallfahrt nach Santiago aufbrach. Sein Vorgänger Luitpold (1051–1059), der Gründer des Klosters zum hl. Jakobus in Mainz, hatte bereits eine Wallfahrt nach Compostela vorbereitet, wenn es sich auch nicht genau feststellen läßt, ob er sie durchführen konnte. Konrad I., ebenfalls Erzbischof von Mainz, unternahm die Pilgerfahrt nach Santiago im August 1164. Der Bischof Anno von Minden (Anno von Blankenburg, 1170–1185) zog im Jahre 1175 nach Compostela und unterzeichnete dort ein Dokument gegenseitiger geistlicher Brüderschaft mit dem Kloster und der Kathedrale von Santiago.

Von den mehr als 60 erhaltenen Exemplaren des Calixtinus ist das von Compostela das musikalisch wertvollste. Wenn wir einer Anmerkung Glauben schenken können, die sich in der Handschrift befindet, dann ist dieses Exemplar eine Schenkung von Aymericus Picaudi von Partenai-le-Vieus, auch Oliverrus von Iscabi genannt, und seiner Gemahlin Giberga von Flandern. In diesem Exemplar ist die Musik des Offiziums und der Messe des heiligen Apostels Jakobus des Älteren in römisch-gregorianischem Choral enthalten und überdies noch 21 polyphone Stücke, die während der liturgischen Feiern der internationalen Pilgergruppen zur Aufführung kommen sollten. Über die Herkunft dieses Codex und seinen Inhalt sind die verschiedensten Meinungen aufgestellt worden. Der bekannte französische Romanist Joseph Bédier behauptete, daß der Codex „eine gemeinsame und organisierte Arbeit sei, wahrscheinlich in Cluny zusammengestellt und dazu bestimmt, in verschiedenen Heiligtümern verwendet zu werden, die am Pilgerwege lagen und gleicher-

weise an der Verherrlichung Compostelas interessiert waren". Darauf könnte man antworten, daß wir von Cluny nichts besitzen, das in literarischer oder musikalischer Hinsicht mit dem Repertorium von St. Martial de Limoges und Compostela, das aus derselben Zeit stammt, verwandt wäre. Auf der anderen Seite weist der poetische lateinische Text einiger gesanglicher Stücke und ihrer Musik eher nach St. Martial denn nach Cluny. Max Buchner dagegen versicherte, daß nicht nur der Teil der *Historia Karoli* des Pseudo-Turpinus, welcher im Calixtinus abgeschrieben ist, sondern der ganze Codex der „Umgebung Reinalds zuzuschreiben ist, der Erzbischof von Köln und Kanzler Friedrich Barbarossas war". Vorläufig sei bemerkt, daß die mehrstimmige Musik von St. Martial und Compostela allem Anschein nach älter sein muß als die uns erhaltenen Mss.; anscheinend verhält es sich wie mit dem Repertoire von Notre Dame, dessen Musik viel älter ist als die heute bekannten Handschriften.

Als Andenken an die deutschen Pilger, die singend nach Compostela zogen, enthält der Calixtinus das Pilgerlied *Dum pater familias,* das mit dem Refrain endigt „Herru Sanctiagu, Grot Sanctiagu, E Ultreia! e suseia! Deus adjuva nos!" in dem man deutsche, provenzalische und lateinische Wörter vermischt findet. Wie man sehen kann, sangen die deutschen und flämischen Pilger in dieser Weise; die Pilger der lateinischen Länder sangen dagegen einen anderen Refrain in lateinischer Sprache. Das ist zweifellos das älteste Beispiel eines deutschen Pilgerliedes, das mit Musik erhalten ist. Hans Spanke, der die Dichtung von St. Martial und die von Compostela so eingehend studiert hat, neigt dazu zu glauben, daß der Ruf des Refrains „susee, outree" der afr. Lyrik der Nr. 6 (ähnlich der Nr. 30: „Herru Sanctiagu ... E ultreia") anscheinend der Refrain eines alten, verlorengegangenen Pilgerliedes ist. In diesem Falle würden wir der Tatsache gegenüberstehen, daß schon vor dem 12. Jahrhundert – was im übrigen sehr natürlich ist – provenzalische und deutsche Pilgerlieder mit vulgärsprachlichem Text in Compostela gesungen wurden.

Das musikalische Repertoire dieser Handschrift wird immer von größter Wichtigkeit sein, sei es, daß sich mit der Zeit die französische oder deutsche Herkunft seines Inhalts und seiner Musik nachweisen läßt, oder auch, wenn sich sein Inhalt als hispanischen Ursprungs herausstellen sollte. Hans Spanke identifiziert die Texte, die mit Musik erhalten sind, infolge ihrer Metrik und ihres typischen Charakters mit denen des uns in den Handschriften von St. Martial de Limoges erhaltenen Repertoriums. Als ich 1933/34 die Melodie des Duplum dieser Stücke von Compostela studierte und mit dem Duplum anderer, ähnlicher Kompositionen des Repertoriums von St. Martial verglich, konnte ich eine sehr merkliche Verschiedenheit einiger dieser Stücke zugunsten Compostelas nachweisen. Die polyphonen Stücke des compostellanischen Exemplars des Calixtinus, das, wie wir gesagt haben, eine neuere Abschrift zu sein scheint, die im 12. Jahrhundert auf Kosten eines flämischen Ehepaars

gemacht wurde, beziehen sich auf verschiedene Persönlichkeiten, deren Namen zum Teil unbekannt sind, zum Teil aber Musikern von Notre Dame in Paris zu eigen waren. Heutzutage hat man in Forscherkreisen hier und dort geglaubt, es handle sich um wirkliche, nicht vorgespiegelte Autornamen. Ich war jedoch meinerseits immer der Meinung, daß es sich um vorgetäuschte Namen drehe, die nur dazu dienen sollten, dem Codex größeres Ansehen zu verleihen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß jedes polyphone Stück einem „Magister" zugeschrieben wird, und manchmal ist dieser Magister gleichzeitig als „Erzbischof" oder „Bischof" bezeichnet. Bis heute hat aber noch niemand die Existenz von Bischöfen nachweisen können, die im Europa des 12. Jahrhunderts polyphone Musik komponiert hätten. Das *Congaudeant catholici* ist die älteste, uns bekannte, dreistimmige Komposition dieser Art; sie ist dem „Magister Albertus Parisiensis" zugeschrieben, dessen Name als Sänger an Notre Dame von Paris figuriert von 1147–1180. Doch ist ein Magister Albertus als Komponist bis jetzt unbekannt und wird auch von Anonymus IV von Coussemaker nicht erwähnt. Dazu kommt, daß dieses Stück, stilistisch betrachtet, mit dem Repertoire von Notre Dame aus der Zeit Leonins oder Perotins nichts zu tun hat. Wie ich bereits bemerkt habe, bleibt immer der Zweifel bestehen, ob dieser Magister Albertus Parisiensis wirklich existiert in der Vorstellung des Abschreibers des Codex oder ob er rein symbolischen Wert hatte. Ich für meinen Teil möchte folgendes anfügen: Da es sehr schwer ist, einen einheitlichen Stil zu wahren, wenn jedes Stück von einem anderen Komponisten geschrieben ist, so bestärkt mich gerade diese Einheitlichkeit der Kompositionen in der Auffassung, daß solche Angaben rein symbolischen Charakter haben und nicht als Namen wirklich existierender Komponisten anzusehen sind. Ein anderer interessanter Punkt ist, daß einige Stücke, wie das *Congaudeant catholici,* das *Kyrie Cunctipotens* etc., obwohl sie einem älteren Repertorium angehören als das von Notre Dame, an Schönheit die zweistimmigen Organa des Pariser Magister Leoninus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts übertreffen und desgleichen viele Organa von St. Martial aus derselben Epoche wie der des Calixtinus.

Die Pilgerfahrten zum Apostelgrab in Compostela in Galizien während des Mittelalters zeitigten in künstlerischer Hinsicht reiche Früchte an Gesängen und volkstümlichen Legenden, die vor allem auch anregend waren für den Austausch internationaler Kultur. Was die Pilger anlangt, die aus Deutschland nach Compostela kamen, so liegen Dokumente darüber vor bis ins 16. und 17. Jahrhundert. Bei Gelegenheit dieser Wallfahrten entstanden die Legenden vom „Galgenwunder" und vom „Hühnermirakel", die zum Anlaß wurden für ein Volkslied, das in Deutschland und im übrigen Europa von altersher bekannt ist. In dem Repertorium der Cantigas König Alfons', das wir in der Folge untersuchen wollen, finden sich mehrere Stücke, die Bezug nehmen auf die deutschen Pilger, die nach Compostela zogen.

Es wäre voreilig, behaupten zu wollen, daß die Melodie einiger Sequenzen, die wir in Spanien finden, mehr oder weniger beeinflußt wären von Sequenzen deutscher Herkunft. Auch wissen wir nicht, wann die deutschen Musiktheoretiker in Spanien bekannt wurden. Bemerkenswert ist jedenfalls der Name des Frutolfus von Michelsberg († 1103), der seinen Musiktraktat *Breviarium de Musica* benannte, sonderbarerweise mit demselben Namen, den 50 Jahre vorher der Mönch Oliva von Ripoll dem seinigen gegeben hatte († um 1065).

Zu Beginn des 13. Jahrhunderts erweiterten sich die musikalisch-kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien.

Es ist die Zeit der Troubadourlyrik in der Provence, die solche Verbreitung fand in Spanien seit dem 12. Jahrhundert, und die der deutschen Minnesänger, welche, wenigstens in ihren frühen Vertretern, eine so starke Bindung verraten an die Provenzalen. Es ist die Epoche der europäischen Polyphonie mit nichtmodalem Rhythmus, die so verschieden ist von der von Notre Dame von Paris. Es ist interessant zu beobachten, daß Deutschland und Spanien in diesem Punkt Stücke aufweisen, die beiden gemeinsam sind, die dreistimmig gesungen wurden auf ein und dieselbe Melodie und mit einer Polyphonie, welche nichts gemein hat mit der von Notre Dame von Paris, sowie mit einem Rhythmus, der vom französischen stark verschieden ist. Das 13. Jahrhundert ist das Jahrhundert der *Carmina Burana,* die in Spanien sehr verbreitet waren und deren Musik teilweise transkribiert werden kann und in katalanischen Handschriften erhalten ist, wie ich bei anderer Gelegenheit schon dargelegt habe.

Das 13. Jahrhundert ist auch das Jahrhundert König Alfons' des Weisen, des Dichters und Musikers unter den Königen, eines Kunstmäzens wie kein anderer unter den europäischen Fürsten, des Sohnes einer deutschen Mutter. Die Vorliebe für die Musik und seine Bildung auf diesem Gebiet fanden sich schon bei seinem Vater Ferdinand III., dem Heiligen, würdig seines Vetters, des heiligen Ludwig, Königs von Frankreich. König Ferdinand, ein noch größerer Musikfreund als der König von Frankreich, war der Gönner der provenzalischen, galizischen und portugiesischen Troubadours. Durch seine Heirat mit Beatrix von Schwaben, der Tochter Herzog Philipps von Schwaben, 1196 (der 1198 König der Römer wurde und 1208 gestorben ist, und dessen Tochter am Hofe Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen erzogen wurde, 1196–1250, welcher nach dem Tode seines Onkels Philipp für seine Cousine Beatrix sorgte), wurden die musikalischen Beziehungen zwischen dem Spanien König Ferdinands und dem Deutschland der Minnesänger noch lebhafter. Die Hochzeit fand in der Kathedrale von Burgos mit unerhörter Prunkentfaltung statt. Es war ein unersetzlicher Verlust für Kastilien und León, für König Alfons und die musikalischen Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien, daß Königin Beatrix so früh starb († 1235), als nämlich der junge Prinz Alfons kaum mehr

als 12 Jahre zählte. Das ist die Mutter unseres Königs Alfons, welche er in den Cantigas 256 bis 292 besungen hat.

Es ist bekannt, daß Kaiser Friedrich II. auch sarazenische Spielleute an seinem Hofe hielt neben den christlichen und so der Tradition der Könige von Kastilien folgte. Da ich gerade von dynastischen Beziehungen zwischen den Herrscherhäusern von Kastilien und Deutschland spreche, möge auch erwähnt sein, daß Alfons VIII. von Kastilien, der große Schirmherr der Musiker und Dichter, der Gründer des Zisterzienserklosters von Las Huelgas, das so berühmt ist durch seine polyphone Musik, 1198 den Heiratsvertrag unterzeichnete für seine Tochter Berenguela mit Prinz Konrad von Deutschland, der bei dieser denkwürdigen Gelegenheit zum Ritter geschlagen wurde. Durch die Heirat Peters III. von Aragonien (1276–1285, König von Sizilien 1282) mit Konstanze von Schwaben, der Tochter Manfreds, des Sohnes Kaiser Friedrichs II., König von Sizilien, wurden die musikalischen Beziehungen zwischen Deutschland und Katalonien-Aragonien bedeutend verbessert.

Das musikalische Repertorium der Cantigas de Santa María König Alfons' X. (des Weisen) von Kastilien und León ist das eindruckvollste musikalische Denkmal der Lyrik des 13. Jahrhunderts. Die Herausgabe seiner Musik bot mir Gelegenheit, darzulegen, daß es im 13. Jahrhundert in Europa zwei Arten von Mensuralnotation gab: die mensural-modale Notation, die der Polyphonie von Notre Dame von Paris vorbehalten blieb und einem Teil der monodischen Lyrik, und die nicht-modale Mensuralnotation, welche älter ist als die modale von Paris und dazu diente, die polyphone Musik vor der von Notre Dame zu singen, ebenso einen Teil der deutschen, englischen und spanischen Polyphonie des 13. Jahrhunderts. Diese nicht-modale Notation war vor allem dazu bestimmt, die Lyrik eines großen Teils der provenzalischen Troubadours, der nordfranzösischen Trouvères, der deutschen Minnesänger und der italienischen Laudi sowie vieler alfonsinischer Cantigas sangbar zu machen. Ich sage nichts von dem Repertorium der Sequenzen mit volkstümlichen Melodien, die in nicht-modalem Rhythmus gesungen wurden.

Im alfonsinischen Repertorium finden sich mindestens 9 Cantigas, welche Themen deutscher Persönlichkeiten besingen: es ist Nummer 14, die sich auf Köln bezieht; Nummer 42, welche die deutsche Marienlegende berichtet von dem Liebhaber, der ironisch einen Ring, das Geschenk seiner Geliebten, an den Finger einer Marienstatue steckt; Nummer 149, welche die Geschichte eines deutschen Priesters erzählt, der ein großer Marienverehrer war, aber bei der hl. Messe immer an der wirklichen Gegenwart Christi in der Hostie zweifelte; Nummer 175 von dem deutschen Pilger, der nach Santiago zog; Nummer 218, die einen deutschen Wallfahrer beschreibt, der sich zu dem Marienheiligtum von Villa Sirga (Palencia) begibt; Nummer 256, welche die Krankheit der Königin Beatrix, der Mutter König Alfons, berichtet; Nummer 292, in der der König wiederum seine Mutter besingt; Nummer 293 endlich, die

von einem deutschen Spielmann spricht. In diesem Repertorium finden sich Melodien, die später, während des 15. und 16. Jahrhunderts, auch in Deutschland auftauchen; wenn man die melodischen Typen derselben untersucht, begegnet man mehreren, welche an den melodischen Typ der nordischen und deutschen Melodien aus alter Zeit erinnern.

Die deutsche Musikgeschichte befaßt sich kaum mit den Sängern, Organisten und Instrumentenspielern, die im 14. Jahrhundert ihre Tätigkeit in Spanien ausübten dank dem Interesse der Könige von Aragonien, Kastilien und Navarra, welche während des ganzen Mittelalters die Musik liebten und pflegten. Dieses Jahrhundert stellt den Höhepunkt der mittelalterlichen Kunst deutscher Künstler in unserem Lande dar. Die Dokumente, welche ich direkt in der Kanzlei der Krone von Aragonien gesammelt habe über Musiker, die in den Registern des königlichen Hauses von Katalonien und Aragonien eingeschrieben waren, würden mir hinreichenden Stoff bieten, um ein aufschlußreiches Kapitel zu schreiben über die europäische Musik jener Zeit. Ich fasse diese Dokumente kurz zusammen und unterscheide bei den in den Hofregistern aufgeführten Musikern zwischen denjenigen, die für den Vortrag höfischer und instrumentaler Musik bestimmt waren und solchen, die mit der Sorge für die polyphone Kirchenmusik beauftragt waren.

Die Dokumente zeigen, daß unsere Könige während des 14. Jahrhunderts große Summen ausgaben für die Pflege der Musik an ihrem Hof. Sie waren stolz darauf, die besten Musiker Europas an ihren Hof zu verpflichten. Für die höfische Musik finden wir in ihren Personalregistern „joglars" und „ministrers" d.h. Spielleute und Instrumentenspieler. Letztere kamen im allgemeinen aus Frankreich, Deutschland und Flandern, andere wohl auch aus Österreich und der iberischen Halbinsel selbst. Wenn sie auch zum größten Teil in den Listen der Palastbediensteten aufgeführt sind, so gab es doch auch andere die im Dienste fremder Könige, Herzöge und Machthaber standen, und bei Gelegenheit von großen Festen oder aus Gründen gegenseitiger Höflichkeit für einige Zeit an die spanischen Höfe ausgeliehen wurden. Das war der Fall bei einigen Musikern des deutschen Kaisers, der Herzöge von Bayern und von Österreich. Die Schalmeispieler kamen vorzugsweise aus Deutschland; für die „bombarde" wurden die von Österreich und Deutschland bevorzugt; unter den Dudelsackbläsern waren vor allem Franzosen und auch Deutsche vertreten.

1315 entlohnte Jakob II., König von Aragonien, den Frefre und Freoli, Spielleute Friedrichs von Österreich, mit 1163 solidos, 9 denarios; 1323 gab er 50 solidos an Harry, den Spielmann des Herzogs von Österreich; im Juli 1338 zahlte er 50 solidos an Magister Johannes, den Spielmann des Königs von Böhmen. Letzterer wird im März 1342 noch einmal genannt. Guillem von Bonach war seit 1347 Dudelsackpfeifer des Königs Peter IV. (III.), der „Zere-

moniöse". Johan d'Alemanya, Spielmann des „Herzogs Aendrich [= Heinrich] von Gascogne", war ein anderer deutscher Musiker von gutem Namen, von dem wir ein unvollendetes Credo im Stil der Messen der Schule von Avignon kennen, das in der Kathedrale von Gerona aufbewahrt wird. König Peter entlohnte ihn am 31. 3. 1351 mit 20 Goldflorinos. Das ist für einen Künstler damals eine beträchtliche Summe. Unter dem 6. April 1350 begegnet uns der Name eines Guarcia Castella, Spielmann des Kaisers von Deutschland, Karls IV.; König Peter entlohnte ihn auch mit 50 solidos. Unsere Könige hatten die Gewohnheit, jedes Jahr einige ihrer Musiker an die Schulen von Frankreich, Deutschland und vor allem Flandern (Brügge) zu schicken, in der Absicht, daß sie dort ihre Kunst vervollkommnen und aus eigener Anschauung lernen sollten, was es in den verschiedenen Ländern Neues auf dem Gebiet der Musik und der Instrumente gab. Bei solchen Gelegenheiten empfahlen unsere Könige ihre Musiker dem König von Frankreich, den Herzögen von Berry, von Bayern, von Holland, von Burgund, von Bars, von Brabant usw. mit der Bitte, ihnen beim Aufenthalt in ihren Ländern alle Erleichterungen zu gewähren und ihnen Gelegenheit zu geben, ihre Kunst in Gegenwart der Fürstlichkeiten hören zu lassen. 1352 wurde Guilot Veguer, Dudelsackpfeifer des Königs, nach Deutschland geschickt, „um seine Kunst zu lernen". Am 16. Januar 1372 schickte König Peter seine Instrumentenspieler nach Deutschland „ad eorum artis scholas"; unter ihnen war auch der deutsche Spielmann Thomasi mit seiner Frau und seinem Schwiegervater. Im Jahr 1386 wurden die Musiker Jakobus von Troys, Galterius de la rota, Venequin Pifet und Anricho, in Diensten Johanns I. von Aragonien stehend, nach Deutschland entsendet „ad eorum artis scholas". 1339 schickt König Johann I. den genannten Venequi, Schalmeienspieler aus Deutschland, nach Flandern mit der Bitte, den berühmten Johann, den „besten Orgelspieler seiner Zeit", nach Barcelona zu bringen. Dank der königlichen Freigebigkeit hatten viele deutsche Musiker weitgehende Erlaubnisse zu reisen und waren im Besitz von einer Art „Künstlerpaß".

Unter den Instrumentenspielern, die König Johann am meisten schätzte, war einer namens Everli, deutscher Herkunft, der das Entzücken aller war am Hof des „Königs der Gentileza". Im Jahre 1389 war der König beunruhigt wegen des Schicksals seines Everli, den er für einige Zeit dem Herzog von Österreich geliehen hatte; König Johann hielt ihn für den besten aller Instrumentenspieler und daher wollte er ihn möglichst bald wieder an seinem Hofe sehen. 1375 wurde Nicholaus Alamanni (= aus Deutschland) „ministrerius de domo incliti infantis Martini", des Sohnes Peters III., nach Deutschland geschickt „pro negotiis nostris", und später heißt es, daß er zurückkam „veniens de partibus Alemannie ac Lombardie". Schon vorher, 1360, erscheinen die Namen Urouli und Morgoe, „deutsche Spielleute", welche der König in Barcelona mit 20 Gold-florinos entlohnte. 1388 sind Olin und Stefen ver-

zeichnet als „Instrumentenspieler aus Deutschland". 1391 schickt Johann I. zwei seiner Musikanten nach Deutschland mit dem Auftrag, gute Schalmei- („Bombarde"-) und Dudelsackkünstler mitzubringen.

Am 20. Oktober 1392 entsendet Johann I. den Kantor seiner Hofkapelle, Johannes Armer, nach Deutschland, um den von ihm so geschätzten Instrumentenspieler Everli zu überreden, an den Hof von Barcelona zurückzukehren. Der Brief des Königs, den Armer an Everli zu überbringen hatte, zeugt von der großen Vorliebe, die derselbe für dessen Kunst hegte. „Cum nos affeccione non modica quam fiducialiter gerimus ut vos, quam citius fieri potest, veniatis ad nos, vehementer inducti, destinamus ad vos, causa vestri adventus, fidelem cantorem capelle nostre Johannem Armerii, portitorem huius..." Unter den hervorragendsten deutschen Musikern, außer dem bereits erwähnten Everli, der König Johann so viele Briefe und Boten kostete, erwähne ich noch den „Schalmeispieler Sist", der 1377 aufgeführt ist; seine edle Kunst bereitet dem erstgeborenen Sohn König Peters große Freude. Midach wird bezeichnet als „König der Instrumentisten" über Deutschland, Frankreich und Katalonien. Als der Infant Johann ihn 1379 bei Gelegenheit der Königskrönung nach Kastilien schickt, bittet er den König, Midach auch zum König der Instrumentisten von Kastilien zu ernennen. König Johann schickt am 21. 4. 1389 den Harfenspieler Henequi nach Deutschland „in adducendos ad nos certos ministrerios"; am 18. 5. desselben Jahres ist König Johann beunruhigt, da er noch nicht weiß, welche Spielleute Henequi von Deutschland mitbringen wird. Am 8. Oktober 1389 schreibt Johann I. an den Bayernherzog durch Vermittlung seines Instrumentisten „Hennequinus de la arpa", er möge geruhen, ihm für einige Zeit seinen Schalmeispieler Pischo, alias Bohemius zu leihen, zusammen mit seinem Gefährten".

Einige Jahre später, im Juli 1389, ordnet Johann I. an, man solle ein grünes Gewand aushändigen „an einen Instrumentisten aus Deutschland, von den ganz guten einen, der jetzt zu uns gekommen ist". Am 5. August desselben Jahres schickt er Nicholaus, den Orgelspieler, flandrischer Herkunft, und Martin Armer, „unseren Instrumentisten", nach Frankreich, Deutschland und in andere Länder mit der Genehmigung, dort zu bleiben bis Ende September. Am 4. Oktober desselben Jahres erbittet er von Herzog Albrecht von Österreich „quatenus Huguetum xalamie et Forlianum bombarde, ministrerios vestros, ac Nicolaum, artificem organorum, quos summe audire appetimus, nobis illico velitis transmittere per Henricum de Colonia, cursorem equestrem nostrum fidelem, presentium portitorem". Am 25. März 1390 gibt er freien Durchzug und empfiehlt König Johann, man möge Bernardus Vers und Blanetus, Instrumentisten des Königs von Österreich, die sich nach Kastilien begaben, eine gute Behandlung angedeihen lassen. Am 8. Mai desselben Jahres 1390 schreibt er an Friedrich, den Bayernherzog, er möge ihm an den Hof von Barcelona seine Instrumentisten „Matheum Bohemio cum

socio suo nominato Ulrico Miure", Schalmeispieler, und den „Conradus dela viola" schicken. Am 5. November 1390 schreibt er „Henricum Blasof apud partes Francie et Alemanie transmittimus de presenti pro defferendo ad nos certos ministrerios nobis gratos". Am 15. April des folgenden Jahres (1391) betont der König, daß er auf die Rückkehr zweier Spielleute warte, mit Namen Couxe (oder Conques) und Blasof (Blasoff), welche er nach Deutschland geschickt habe, um weitere Gefährten ihrer Kunst anzuwerben. König Johann spricht in einem Brief, den er am 17. November 1388 an den Grafen von Foix richtete, von den Instrumentenspielern Olin und Stefen, dessen Gefährten, welche der Graf von Deutschland mitgebracht hatte; der König wünscht dringend, die Spielleute sobald als möglich an seinem Hofe in Barcelona zu hören. Am 29. April 1389 teilt er dem Grafen von Foix, seinem Vetter, mit, er sei einverstanden, daß Everlin und Blasof für einige Zeit an dessen Hof kämen, daß er aber wissen möge, er habe sie nach Deutschland geschickt, um zwei Schalmeispieler zu verpflichten, und er habe jetzt gehört, sie kämen bald nach Barcelona zurück in Begleitung von zwei weiteren Schalmeispielern, von denen „der eine so gut spiele wie Everli" und der andere noch besser.

Am 1. Juni 1391 teilt er dem Grafen von Foix mit, daß sein Spielmann Conches, der in seinem Auftrag in Deutschland gewesen war, bald zurückkomme und einen „jungen Spielmann mitbringe, der ganz ähnlich wie Everli spiele", und daß Blasoff (Blasnoff) noch zwei gewonnen habe, „von denen einer noch besser sei als Everli". Am 26. Juni des gleichen Jahres schreibt König Johann an den erwähnten Grafen von Foix, daß Blasof bereits von Deutschland zurückgekommen sei und drei Musiker mitgebracht habe: einer spiele die Schalmei, ein anderer die „Bombarde" im Diskant, und der dritte den Dudelsack, „und sie seien die besten der Welt"; gleichzeitig schlägt er dem Grafen vor, den Johan de Beses zu schicken, damit derselbe sie hören und sich von ihrer Kunst überzeugen könne. Unter den Spielleuten eingeschrieben für den königlichen Dienst 1394, die Lohn ausbezahlt bekommen für Essen und Kleidung, sind die folgenden zehn, unter ihnen verschiedene deutsche: „maestre Johan Culinet, Gautier de la Rota, Blasoth [Blasoff], Matheus Bahanyo, Huguet, Marti Armet, Piffet, Jaquet de Troys, Johanni de Avinyo. Elans Ciglar Straboch, ein deutscher Spielmann, erscheint 1393 als Musiker am Königshof in Barcelona. Am 7. Februar 1396 teilt er dem Grafen von Wirtenberch mit, daß er seinen Blasof wieder nach Deutschland entsende auf die Suche nach Instrumentisten: „Intellecta relatione fideli quod vos cum habeatis ministrerios xalamie aptissimos", möge er ihm den einen oder anderen von ihnen überlassen.

An deutschen Sängern, die der königlich aragonesischen Hofkapelle zugeteilt waren, finden sich mehrere seit der Zeit von Peter dem Zeremoniösen (1336–1387), wenngleich ihre Namen manchmal mit denen der Flamen verwechselt werden. Erwähnen wir nur unter anderen Arnaut von Guniguer,

während der Jahre 1347 bis 1354; Renart von Oden, um 1360. Man muß bedenken, daß die Könige von Aragonien und Kastilien im 14. Jahrhundert in ihren Hofkirchen die Messen, Hymnen und Motetten des Repertoriums der päpstlichen Kapelle von Avignon verwendeten. Also sangen die deutschen Kantoren in der königlichen Kapelle neben französischen und flämischen Sängern, und König Johann liebte es, jeden Tag einem von mehrstimmigem Gesang begleiteten Hochamte beizuwohnen. Alles weist darauf hin, daß die Kirchenmusik des 14. Jahrhunderts, die in unserer Centralbibliothek liegt und die ich in meiner Jugend aufgefunden habe, obwohl im Stile der Schule von Avignon, so doch von der königlich aragonesischen Kapelle in Barcelona stammt und im Königspalast von Barcelona, Saragossa, Valencia usw. vorgetragen, auch von deutschen Sängern und Instrumentenspielern aufgeführt wurde. Unter den bekanntesten deutschen Organisten des 14. Jahrhunderts tritt ein Guilot lo Gay (der Schöne) auf, bekannt auch unter dem Namen Gilet, „aus deutschen Gauen stammend"; er war königlicher Organist wenigstens von 1347–52.

Unter den deutschen Musikern, die ein gutes Andenken hinterlassen haben am aragonesischen Hof, finden wir einen Jacomí (Jacobinus), dessen Name vom 13. Januar 1372 an erscheint, im Dienste des Infanten Johann stehend, des Erstgeborenen von Peter III. (IV.). Dieser Infant Johann schreibt am 1. März 1377: „daß Ihr wissen möget, daß wir den Jacomí dazu gebracht haben, so zu spielen wie Sist, und wir finden daran ein so großes Vergnügen, wie wir es noch nie an einem Spielmann in unseren Diensten gefunden haben". Jacomí spielte zuerst den Dudelsack; bald zeichnete er sich auch mit der Schalmei aus. Zuerst spielte er auf die in Deutschland übliche Weise; dann lernte er auf Bitten des Königs auch die flämische Art. Der König verheiratete ihn in Gerona mit einer gewissen Francisca. Jacomí weilte ständig am aragonischen Königshof, mindestens 32 Jahre (1372–1404). Ein Dokument in der aragonischen Kanzlei aus dem Jahre 1377 beurkundet, daß ein aus Deutschland gebürtiger Musiker des Grafen von Brabant sich auf dem Wege nach Barcelona am Hofe des Grafen de Foix in Frankreich aufgehalten habe; dort hatte er Gelegenheit, die Kunst des Spielmanns Aloqui – anscheinend auch ein Deutscher – zu hören. Nach seiner Ankunft in Barcelona fragte ihn Prinz Johann: Wer spielt schöner auf der Schalmei, mein Jacomí oder Aloqui? Der Gefragte antwortete: In Deutschland würde man wohl der Kunst des Jacomí den Vorzug geben. Da antwortete der Prinz Johann: Jacomí wird bei mir bleiben solange ich lebe. In dem Manuskript von Chantilly, Musée Condé 1047, finden wir Werke, die von Musikern des französischen Hofes geschrieben worden waren, von denen des Grafen von Foix und von ausländischen Musikern, die am königlichen Hof von Barcelona tätig waren. Das ist das profane, höfische Musikrepertorium, das an den Höfen von Aragonien und Kastilien so sehr geschätzt war.

Die deutschen Instrumentisten trugen die Musik nicht nur an den verschiedenen Höfen der spanischen Halbinsel vor, sondern der eine oder andere von ihnen zeichnete sich auch als Komponist aus. Das ist zum Beispiel der Fall bei dem schon erwähnten Johannes Alamannus (= von Deutschland), einem Kirchenmusiker, und bei anderen deutschen Instrumentenspielern, die auch gelegentlich Werke nicht kirchlichen Charakters schrieben, die heute in Frankreich aufbewahrt werden. Diesen Werken ist ein französischer Text unterlegt, da Johann I. von Aragonien mit Frauen aus dem französischen Adel verheiratet war und daher die französische Sprache als die der Gebildeten an seinem Hofe zugelassen hatte, neben der katalanischen und kastilianischen. Einige Kompositionen werden Jacomí zugeschrieben, andere erscheinen mit dem Namen Jacomí von Senleches oder Selesses Jacopinus, in dem Codex von Modena, Bibl. Estense 568. In den Archiven der Kanzlei kommt der Name Jacomí häufig vor bei den Musikern, obwohl die bekanntesten „Jacomí Capeta" und „Jacomi lo Begue" sind. Die Ballade *Fuions de ci, fuions* ist ein bewundernswerter Planctus von einer unvergleichlichen Gemütsbewegtheit, geschrieben aus Anlaß des Todes der Königin Eleonore von Kastilien, der Schwester König Johanns I. von Aragonien (†13. September 1382). Dieser Planctus, mit dem instrumentalen und gesanglichen Stil der Ballade des 14. Jahrhunderts, ist hinreichend, um den Namen des Jacomí Capeta unsterblich zu machen, d. h. des Jakob von Senleches, welcher nach den Verzeichnissen, die sich unter den Dokumenten der Kanzlei befinden, aus deutschen Landen stammte.

LITERATURVERZEICHNIS

Anglès, Higini, *El Còdex Musical de Las Huelgas (Música a veus del segles XIII–XIV)*, Barcelona 1931.

– *La Música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona 1935.

– *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Bd. II, Transscripción Musical, Barcelona 1943; Bd. III, Estudio Crítico: *Las Melodías hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII–XIII*, darin: *Die Metrik der Cantigas*, Abh. von H. Spanke †, Barcelona 1958. (Der I. Bd. nicht erschienen.)

– *Cantors und Ministrers in den Diensten der Kònige von Katalonien-Aragonien im 14. Jh.*, Kongr.-Ber. Basel 1924, Leipzig 1925.

– *Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV–XVI*, Scheurleer-Gedenkboek, 's-Gravenhage 1925.

– *Gacian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139...–1429*, Festschrift für Guido Adler, Wien 1930.

– *El músic Jacomí al servei de Joan I i Martí I durant els anys 1372–1404*, Miscel·lània Rubió i Lluch I, Barcelona 1936.

– *La música medieval en Toledo hasta el siglo XI*, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, I. Reihe, VII. Bd., 1938.

– *La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*, Eintrittsrede in die Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1943.

– *La música sagrada de la Capilla Pontificia de Avignon en la Capilla real Aragonesa,* Anuario Musical XII, 1957.
– *Mozarabic Chant,* in: The New Oxford History of Music, II, London 1954.
– *La Música a Catalunya durant el segle XIV.* In Vorbereitung.
– *Der Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters und seine Probleme,* Kongr.-Ber. Basel 1949.
– *Die alte spanische Mensuralnotation,* Kongr.-Ber. Wien, Mozartjahr 1956, Graz und Köln 1958.
Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León, Edición fascímil, Madrid-Barcelona-León 1953.
APEL, W., *French Secular Music of the Late Fourteenth Century,* Cambridge, Mass. 1950.
BROU, DOM LOUIS, O. S. B., *Le Psallendum de la Messe et les chants connexes d'après les sources manuscrites,* Ephemerides Liturgicae LXI, 1947.
– *L'Antiphonaire wisigothique et l'Antiphonaire grégorien au début du VIIIe siècle,* Anuario Musical V, Barcelona 1950, und in: Atti del Congr. Internaz. di Musica Sacra, Roma 1950, Tournai 1952.
– *L'Alleluia dans la liturgie mozarabe. Étude liturgico-musicale d'après les manuscrits de chant,* Anuario Musical VI, 1951.
– *Notes de paléographie musicale mozarabe,* Anuario Musical VII, 1952.
ECKER, L., *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang,* Phil. Diss. Bern 1934.
ERCKMANN, R., *Einfluß der arabischen Kultur auf die Entwicklung des Minnesangs,* Dtsche Vierteljahrsschr. f. Literaturw. u. Geistesgesch. IX, 1931.
FARMER, H. G., *The Music of Islam,* in: The New Oxford History of Music I, 1957.
FLEISCHER, O., *Die germanischen Neumen,* Frankfurt a. M. 1923.
– *La música cristiana més antiga de l'Espanya,* Revista Musical Catalana XXIII, 1926.
GARCÍA GÓMEZ, E., *Más sobre las „Jarŷas" romances en muwassahas hebreas,* Al-Andalus XIV, 1949.
– *Veinticuatro jarŷas romances en muwassahas árabes (ms. G. S. Colin),* Al-Andalus XVII, 1952.
– *La lirica ispano-arabica e il sorgere della lirica romanza,* in: Atti del XII Convegno „Volta", Roma-Firenze 1956; spanisch in: Al-Andalus XXI, 1956.
GENTILE, P., *Le Virelai et le Villancico. Le Problème dès origines arabes,* Paris 1954.
JACOB, G., *Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem 9. u. 10. Jh. ins Deutsche übertragen,* Quellen zur deutschen Volkskunde, 1. Heft, Berlin 1927.
LUDWIG, FR., *Das Jacobsofficium des 12. Jh.,* Km. Jb. 1905.
– *Die geistl. nichtliturg. und weltl. einst. und die mehrst. Musik des Mittelalters...,* in: G. ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte,* 1924, ² 1930.
MENÉNDEZ PIDAL, R., *El Romancero Español,* The Hispanic Society of America, 1910.
–*L'épopée castillane à travers la littérature espagnole,* Paris 1910.
– *Poesía árabe y Poesía europea,* Colección Austral, n⁰ 190, Madrid 1941.
– *Los orígenes de las literaturas románicas,* Santander 1951.
– *Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar,* Boletín de la Real Academia Española XXXI, Mayo-Agosto, 1951.
– *Romancero Hispánico I–II,* in: Obras Completas IX, Madrid 1953.
– *Los godos y el origen de la epopeya española,* in: *I Goti in Occidente,* in: Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo III, Spoleto 1956.
– *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas,* Madrid ⁶ 1957.
MUNDÓ, DOM ANSCARI M., O. S. B., *El Commicus Palimsest Paris lat. 2269. Amb notes sobre liturgia i manuscrits visigòtics a Septimània i Catalunya,* in: Liturgica I, Cardinali J. A. Schuster in Memoriam, Montserrat 1956.
NUNES, J. J., *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses,* I–III, Coimbra 1926/28.
NYKL, A. R., *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours,* Baltimore 1946.

PRADO, DOM GERMÁN, O. S. B., *Liber Beati Jacobi. Codex Calixtinus,* II. Bd., Santiago de Compostela 1944, Musik des Calixtinus.
REESE, G., *Music in the Middle Ages,* New York 1940.
RIBERA, J., *Existencia de una épica romanceada en la España musulmana,* Madrid 1915.
– *La música de las Cantigas,* Madrid 1922.
– *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y Minnesänger,* 3 Hefte, 1923/25.
– *Music in Ancient Arabia and Spain,* London 1929, aus: La música de las Cantigas.
– *La Música de los Minnesinger y sus relaciones con la popular española,* in: Disertaciones y opúsculos II, Madrid 1928.
RODRIGUES LAPA, M., *Lições de Literatura Portuguesa. Epoca medieval,* Lisboa 1934.
RONCAGLIA, G., *La lirica arabo-ispanica e il sorgere della lirica romanza fuori della Penisola Iberica,* Atti del XII Convegno „Volta", Roma-Firenze 1956.
SCHNEIDER, MARIUS, *A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografia musical de la España medieval,* Anuario Musical I, 1946.
– *Ist die Mehrstimmigkeit eine Schöpfung der Altrassen?,* AMl XXIII, 1951.
– *Arabischer Einfluß in Spanien? Eine Kritik an der rein historischen Kriterienbildung,* Kongr.-Ber. Bamberg 1953, Kassel u. Basel 1954.
SCHREIBER, G., *Deutschland und Spanien, Volkskundliche und Kulturkundliche Beziehungen...,* in: Forschungen zur Volkskunde, Heft 22/24, Düsseldorf 1936.
– *Spanien und die deutsche Volkskunde...,* Jahrbuch f. Volkskunde, II. Bd., 1937.
SPANKE, H., *St. Martial-Studien,* Zs. f. fr. Sprache u. Lit. LIV, 1930/31, LVI, 1932.
– *Die Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters,* in: Volkstum und Kultur der Romanen III, 1930.
– *La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones,* Anuario Musical I, 1946.
– *Die Metrik der Cantigas,* in ANGLÈS, H., *La Música de la Cantigas,* III. Bd., 1958.
STERN, S. M., *Les vers finaux en espagnol dans les muwassahs hispanohébraiques,* in: Al-Andalus XIII, 1948.
– *Les chansons mozarabes. Les vers finaux (Kharjas) en espagnol, dans les „Muwashshas" arabes et hébreux,* Palermo 1953.
URSPRUNG, O., *Arab.-maur. Einflüsse auf die abendländische Musikgeschichte,* ZfMw. XVI, 1934.
VIVES, J.-CLAVERAS, J., *Oracional visigodo* (= Libellus Orationum von Verona), Barcelona 1946, in: Monumenta Hispaniae Sacra I.
WAGNER, P., *Der mozarabische Kirchengesang und seine Überlieferung,* in: Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 1. Reihe, I. Bd. 1928.
– *Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie,* ibid. II, 1930.
– *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela, aus dem sog. Codex Calixtinus,* Freiburg/Schweiz 1931.
WHITEHILL, W. M., *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus,* 3 Bde., Santiago de Compostela 1944.

Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert

von

HEINRICH BESSELER

Die heutige Lage charakterisiert sich durch die Allgegenwart der Geschichte. Von der Gregorianik, die nicht nur im Kultus fortlebt, sondern als eine Musiksprache entdeckt worden ist, bis ins 19. Jahrhundert hinein wirkt Vergangenes auf Komponisten und Hörer. In der Musikwissenschaft hat diese Tatsache bewirkt, daß die Abgrenzung des Normativ-Gesetzlichen vom Historisch-Bedingten sich als ein Hauptproblem darstellt. Das allseitige Fortleben der Vergangenheit ist etwas Neues, das unsere Lage kennzeichnet. Schon das Wort „Musik" deutet auf einen Zusammenhang mit der Antike, der niemals abriß, sondern bis zur Gegenwart immer neue Gestalt annahm [1]. Seit den Griechen gibt es für die Musik auch eine wissenschaftliche Begriffssprache, die sich im Verlauf der Jahrhunderte gewandelt und bereichert hat. Diese Begriffssprache zu prüfen, ihre Geschichte und Einheit herauszustellen, ist ein wahrhaft zeitgemäßer Auftrag.

Erscheint heute den Komponisten und Hörern die Vergangenheit als latent vorhanden, an jeder Stelle für das Musikleben aktualisierbar, so stellt sich damit der Musikwissenschaft eine neue Aufgabe. Nach 1920 erhielt die Forschung ihre fruchtbarsten Impulse aus der Gewißheit, daß nach Rankes Wort „jede Epoche unmittelbar zu Gott" ist, daß man also die Sonderart einzelner Epochen herausarbeiten müsse. Erst so gelangten die Polyphonie des Mittelalters, das 15. Jahrhundert, die barocke Klangwelt zur Anerkennung. Wie tiefgreifend unser Gesamtbild sich hierdurch geändert hat, zeigt ein Blick in Musikgeschichtsdarstellungen aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg.

Was damals begann, hat inzwischen zu einer ungeahnten Entwicklung in die Breite geführt. Überall gibt es neue Sondergebiete, meist mit einer solchen Fülle neuen Materials, daß ein einzelner kaum noch das Ganze überschauen

---

[1] W. Gurlitt, *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla,* Akademie der Wiss. u. der Lit. (Sitz Mainz), Abh. der Geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1950, Nr. 7, S. 543–558 (1–20), bes. S. 548 (10).

kann. Zum Fortschritt der Wissenschaft gehört die zunehmende Spezialisierung. So wird auf musikalischem Gebiet das Mikroskop des Spezialisten schärfer, sein Arbeitsfeld enger. Aber es wäre verhängnisvoll, wenn unter dieser für das 20. Jahrhundert charakteristischen Entwicklung der Blick auf das Ganze zu leiden hätte. Für die Praxis gilt heute die musikalische Vergangenheit gleichmäßig als verfügbar. Die Musik mit all ihren Stufen und Wurzeln ist eine Einheit geworden, die nun als Wahrzeichen Europas auf die Kulturen der Welt einwirkt. Diese Einheit will vom Historiker wissenschaftlich erfaßt und erklärt werden. Das erfordert eine Abstimmung der Terminologie für sämtliche Epochen, denn der aus dem 19. Jahrhundert stammende Begriffsapparat wird z. B. der Musik des 16. Jahrhunderts offensichtlich nicht gerecht, und ebensowenig kann er etwa für das 12. Jahrhundert gelten. Was aber die Epochengliederung selbst betrifft, so ist ein Anschluß an Vorbilder aus der Kunst- oder Literaturgeschichte heute überholt[1]. Es interessiert die Nachbarfächer nicht mehr, ob dies oder jenes auch bei uns so ist, sondern sie wollen erfahren, was die Musikgeschichte zur Erforschung des Problems beizutragen hat. Wie sieht eine nur aus der Musik sich ergebende Periodengliederung aus?

Was der Musikhistoriker in seinem Stoff als besonders rätselhaft und erregend, für die Nachbarfächer demnach als besonders aufschlußreich empfindet, ist die Herrschaft des Kontrapunkts im 16. Jahrhundert. In ihm verkörpert sich ein „Singstil", der der von uns als natürlich empfundenen Ordnung diametral entgegengesetzt ist, um 1600 denn auch von Italien und England her durch ein Musizieren im Sinne der Neuzeit abgelöst wird. Beim Überblick über das Ganze der europäischen Musik zeigt sich, daß dieser bereits im 15. Jahrhundert geschaffene Singstil der Gregorianik nahesteht, mit ihr den „Stimmstrom" und eine „Prosamelodik" gemeinsam hat[2]. Es ist für die Nachbarfächer, die an der Erforschung des Renaissanceproblems beteiligt sind, grundsätzlich bedeutsam, daß für jene Epoche auf dem Gebiet der Musik ein völlig klarer Tatbestand vorliegt.

Zwar haben deutsche Humanisten in der ersten, französische in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelegentlich nach antikem Vorbild zu komponieren geglaubt, zwar hat man unbekannte lateinische und griechische Schriftsteller erschlossen, zwar hat sich das neue Ideal der Menschenbildung auch musikalisch ausgewirkt, aber nur in Synthese mit dem überlieferten Christentum[3]. Das Gefühl einer Erneuerung war schon im 15. Jahrhundert sehr stark,

---

[1] Man vergleiche J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 22, wo mit Recht betont wird, daß die voll durchgebildete Musikwissenschaft nun auf eigenen Füßen steht.

[2] H. Besseler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, Bericht über den Internat. Musikwiss. Kongreß Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 223–240.

[3] Zum Nachwirken der mittelalterlichen Musikanschauung in der Renaissance Italiens vgl. W. Gurlitt, *Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia*, Jb. Peters 1938,

bezog sich musikalisch jedoch nicht auf die Antike, sondern einzig und allein auf die Polyphonie der Niederländer. Sie war es, die den Zeitgenossen als eine nach 1430 entstandene *nova ars* galt und deren Ursprung Tinctoris bekanntlich nicht im Altertum erblickte, sondern bei Engländern seiner eigenen Gegenwart [1]. Man betrachtete diese Polyphonie stets als eine höchst moderne, zeitgemäße Musik, die sich von Generation zu Generation fortbildete und vor 1600 nie in Frage gestellt wurde. In ihr fand nun bezeichnenderweise das Naturhaft-Menschliche im Sinne von Lied und Tanz keinen Ausdruck. Es beschränkte sich auf kleine Randgebiete, wie die liedmäßigen Formen Italiens, die französische Chanson oder gewisse Instrumentalformen, also schon zahlenmäßig auf eine recht bescheidene Minderheit. Wirklich maßgebend für das Schaffen dieser überaus fruchtbaren Zeit war der Singstil, der sich in Messe und Motette, später auch im Madrigal verkörperte und von dort aus alles in seinen Bann zog. Dieser Singstil hatte, was niemand bezweifelt, seinen Ursprung im Norden, wo bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein sein Schwerpunkt lag. Der niederländische Singstil entstand um 1430 in der Kultmusik [2]. Von dort aus ist er Schritt für Schritt auf andere Gebiete übertragen worden, z. B. von Josquin des Prez auf den französischen Chansonstil, im Osten auf das deutsche Lied, in Italien nach 1530 auch auf die Gesellschaftskunst des Madrigals [3].

Zum Renaissanceproblem, wie es heute zwischen den Fächern zur Erörterung steht, trägt also die Musikwissenschaft zwei Erkenntnisse bei: daß der im 16. Jahrhundert gültige Hochstil nicht von Italienern, sondern von Niederländern geschaffen wurde, und daß sein Ursprung in der Kirchenmusik lag. Der Begriff „Renaissance" entstand mit dem Blick auf Italien, das in bildender Kunst, Humanismus und allgemeiner Lebensform den Vorrang besaß [4]. Auf die Musik ist diese Blickrichtung vor 1550 nicht oder nur begrenzt anwendbar und verfehlt jedenfalls das Wesentliche. Denn die im niederländischen Singstil verkörperte Würde und Gehaltenheit, die von ganz Europa,

S. 84–97. Die Gesamtlage behandelt H. Albrecht, Artikel *Humanismus und Musik*, MGG VI, Kassel 1957, Sp. 895–918.

[1] L. Schrade, *Renaissance: The Historical Conception of an Epoch*, Bericht über den Internat. Musikwiss. Kongreß Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 19–32, untersucht den Humanismus in Italien, vermag aber keinen einzigen Autor des 15.–16. Jh.s zu nennen, der in der Musik die Erneuerung aus der Antike herleitete. Eine Berufung auf Kirchenväter kannte schon das Mittelalter.

[2] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950, Kap. 7–12; Die Epochenwende um 1430, S. 121ff.

[3] H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie der Wiss. Leipzig, Berichte der phil.-hist. Klasse, Bd. 104, Nr. 6, Berlin 1959, Kap. 2: Das Vernehmen im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation, S. 16ff.

[4] Der Begriff stammt von J. Michelet, *Histoire de France*, Bd. VII, Paris 1855, Introduction, S. 1–134. Schon der einflußreichste Nachfolger beschränkte sich nur noch auf Italien: J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien, ein Versuch*, Basel 1860, 2. Aufl. 1869; Neudruck in der Gesamtausgabe, Bd. V, Basel 1930; in den Gesammelten Werken, Bd. III, Berlin 1955.

auch von Italien selbst, als Musiksprache der Gegenwart übernommen wurde, erinnert immer wieder an den religiösen Ursprung ihrer Sprachmittel. Als Gesamterscheinung stellt sich die Musik des 15.–16. Jahrhunderts nicht zur *Renaissance* im Sinne von Michelet-Burckhardt, da die „Entdeckung der Welt und des Menschen" nur einen Teil ihres Wesens ausmacht.[2] In ihrem Kern dagegen ist diese Musik Ausdruck der zunächst im Norden erstrebten Glaubenserneuerung, die sich in Devotio moderna, Reformation und katholischer Reform kundgab[1].

Die Herrschaft des Singstils reicht von der Umformung der Ars nova-Tradition um 1400/30 bis zum Hinzutritt und Sieg derjenigen Merkmale, die seit 1600 die Neuzeit kennzeichnen[2]. Für die Musikgeschichte ist dieser Zeitraum eine geschlossene Epoche, die sich von der vorangehenden und von der nachfolgenden charakteristisch abhebt[3]. Ihre Bezeichnung als „Niederländische Epoche", nach der damals so benannten, heute auf Nordfrankreich, Belgien und Holland verteilten Führungslandschaft, ist wohlbegründet, jedenfalls zweckmäßiger als das moderne, auf dem Zustand seit 1830 beruhende Wort *franko-belgisch*. Dagegen kann die Musikgeschichte das 1855 gebildete Wort *Renaissance* als Epochenbegriff nicht mehr verwenden, weil es seit 1885 immer stärker ausgeweitet und dadurch ungenau geworden ist[4]. Für Italien behält es sein Recht, als kulturgeschichtliche Bezeichnung für das 14.–16. Jahrhundert, auch als Stilbegriff in der Kunstgeschichte. Musikgeschichtlich ist das Wort *Renaissance* jedoch nur noch im allgemeinen, nicht mehr im präzisen Sinne verwendbar, da jede Abgrenzung willkürlich sein muß.

Der zweite Punkt, der hier vom Standort der Musikwissenschaft beleuchtet und mit neuen Beweismitteln versehen werden soll, ist die Auffassung des Kunstwerks im 16. Jahrhundert. Vielfach meint man, zugleich mit dem Durchbruch der Individualität sei auch eine sich selbst genügende Kunst im Sinne der Neuzeit entstanden. Darin glaubt man sich bestätigt, wenn z. B. Glarean 1547 im Zusammenhang mit Josquin des Prez von *ars perfecta*, Listenius bereits 1537 vom *opus perfectum et absolutum* sprechen[5]. Wer diese

---

[1] Besseler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, Kongr.-Ber. Bamberg 1953, S. 229.

[2] Weshalb die musikalisch-technischen Mittel der Neuzeit dem Singstil widersprechen und worin ihr Wesen liegt, untersucht Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berichte der Akademie der Wiss. Leipzig 1959, Nr. 6, Kap. 3: Neue Züge im 17. Jahrhundert, S. 25ff.

[3] Handschin, *Musikgeschichte im Überblick* (1948), faßt als Kap. 17 das 15. und 16. Jahrhundert zusammen und betont S. 217 den verhältnismäßig einheitlichen Verlauf während dieses Zeitabschnittes.

[4] Die Ausweitung des Renaissancebegriffes begann mit H. Thode, *Franz von Assisi und die Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885, 3. Aufl. 1926, Neuausgabe 1934. Hierzu H. W. Eppelsheimer, *Das Renaissance-Problem*, Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. XI, 1933, S. 477–500. Einen Überblick über die Fülle der Begriffsdeutungen gibt W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Cambridge (Mass.) 1948.

[5] Glarean erwähnt an der bekannten Stelle (*Dodekachordon* III, 13, S. 240–241; Übersetzung von P. Bohn, 1888, S. 186) die vor 25 Jahren erreichte dritte Stufe

Begriffe ohne weiteres modern interpretiert, befindet sich im Irrtum. Die „Renaissance" schuf zwar das freie, sich selbst genügende, autonome Kunstwerk, doch geschah das bereits im 14. Jahrhundert mit der Ars nova[1]. Seit Philippe de Vitry († 1361) war die Motette, seit Guillaume de Machaut († 1377) auch der Kantilenensatz mehr und mehr „eine Kunst der Verzauberung, die den lauschenden Hörer aus der Wirklichkeit entführt" und in ihre eigene Welt hinüberlocken will[2]. Was man also dem 16. Jahrhundert als Errungenschaft zuschreiben möchte, gab es längst: das freie Kunstwerk und den Hörer, der ihm lauscht. Es gab jedoch außerdem andere Dinge, die insgesamt viel wichtiger und für die Zeit charakteristischer sind. Man versteht sie nur, wenn man das 16. Jahrhundert nicht isoliert betrachtet, wie es leider in fast allen Spezialuntersuchungen geschieht, sondern in seinem unlösbaren Zusammenhang mit dem 15. Jahrhundert.

Wie mit Recht bemerkt wurde, erhielt der im 15. Jahrhundert künstlerisch führende Ordinariumszyklus seine Einheit nicht durch die Liturgie, sondern durch die Musik[3]. Aber es ist unmöglich, ihn deshalb als „absolutes Kunstwerk" und Ausdruck einer „Renaissancehaltung" zu bezeichnen. Diese Termini gelten bereits im 14. Jahrhundert für Motetten und Kantilenensätze der Ars nova. Von ihnen unterscheidet sich der neue Ordinariumszyklus schon dadurch, daß die Musiker ihn seit etwa 1430 in das gewaltige Foliochorbuch eintragen, das zum Dienst im Kultus bestimmt ist, anfangs auch einstimmige liturgische Stücke enthält und bis zuletzt ein Wahrzeichen niederländischer Kirchenmusik bleibt[4]. Im Chorbuch wird der Dienst an der Liturgie sichtbar: die Unterordnung der ästhetischen Kategorie unter die religiöse.

---

der Kunst, die der männlichen Reife, die sich inzwischen zu seinem Verdruß wieder gewandelt habe. Es ist eine Umdeutung, wenn man den von GLAREAN nur auf JOSQUIN und seine Zeit gemünzten Begriff *ars perfecta* zu einem Stilbegriff für das 16. Jh. überhaupt macht, wie es im amerikanischen Schrifttum üblich geworden ist. GLAREAN hat 1547 eine Veränderung dieses Stils ausdrücklich festgestellt.

Für die gesamte Zeit gültig ist dagegen die Beschreibung der *Musica poetica* in Kapitel I von N. LISTENIUS, *Musica,* Wittenberg 1537, als Schulbuch oft und an vielen Orten nachgedruckt (Faks.-Ausg. nach dem Druck Nürnberg 1549, mit Vorwort von G. SCHÜNEMANN, Berlin 1927): *Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis... Consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquat.*

[1] Daß PHILIPPE DE VITRY zum erstenmal als frei schaffender Künstler auftrat, zeigt H. BESSELER, *Studien zur Musik des Mittelalters II,* AfMw VIII, 1926, S. 196ff. u. 202ff. Das freie Kunstwerk des 14. Jh.s behandelt H. BESSELER, Artikel *Ars nova,* MGG I, Kassel 1949–51, Sp. 711f., 714 u. 716.

[2] H. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1931–34, S. 129, 134 u. 139.

[3] M. F. BUKOFZER, *Studies in Medieval and Renaissance Music,* New York 1950, S. 217f.

[4] BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon* (1950), Kap. 8: Wendung zur Kultmusik, S. 139ff.; H. BESSELER und H. ALBRECHT, Artikel *Chorbuch,* MGG II, Kassel 1952, Sp. 1332–1354.

Der Meßzyklus genügt nicht sich selbst, ist nicht autonome, sondern „dienende Kunst". Obwohl der Ausdruck seit langem vorliegt, hat man versäumt, seine Anwendbarkeit auf das 16. Jahrhundert zu prüfen. Offenbar gilt er nicht nur für die Kultmusik, sondern auch für andere Gattungen. Was die gesellige Musik betrifft, so findet z. B. beim italienischen Madrigal die als *anomalous position, neither private nor public* bezeichnete Grundeigenschaft hierdurch ihre Erklärung[1].

Die Einheit der europäischen Musikgeschichte, wie sie der Historiker heute herauszuarbeiten hat, erfordert eine Abstimmung der Terminologie. So ist auch das 16. Jahrhundert nicht mehr isoliert zu behandeln, sondern im Vergleich mit anderen Epochen bis zur Gegenwart. Geht man so vor, dann bleibt der Begriff „dienende Kunst" brauchbar, fügt sich jedoch in einen größeren Zusammenhang. Das 19. Jahrhundert berücksichtigte fast nur die Darbietung eines fertigen Werkes, das vom Zuhörer empfangen wird, also die in der Neuzeit herrschende Darbietungsmusik[2]. Erst im 20. Jahrhundert entdeckte man wieder das Improvisieren, gemeinsame Musizieren, besonders das wort- oder tanzverhaftete, also ein aktives Umgehen mit Musik, wie es in Europa früher geherrscht hat, in anderen Kulturen noch heute. Die so definierte Umgangsmusik umfaßt als höchste Stufe eine dienende Kunst, wie sie z. B. im Ordinariumszyklus des 15.–16. Jahrhunderts vorliegt. Er wird nicht einem Publikum konzertmäßig dargeboten, sondern als Teil des Gottesdienstes in Ehrfurcht *(devotio)* geistig vernommen, ähnlich wie die Kultmusik des Protestantismus von der Gemeinde[3].

Auf religiösem Gebiet liegen die Dinge so klar, daß gegen das Festgestellte kaum Widerspruch zu erwarten sein dürfte. Der eigentliche Streit geht um die profane Musik des 16. Jahrhunderts. Sie gilt als eine Darbietungskunst im Sinne der Neuzeit, die angeblich nur durch Berufsmusiker vorgeführt und von Zuhörern entgegengenommen wurde. Musikalische Laien können damals, so meint man, nicht oder nur ausnahmsweise selbst musiziert haben. Als *communis opinio* hierüber seien folgende Sätze zitiert:

„Daß sich etwa, um nur eins zu erwähnen, Frauen und Männer damals zu ‚gemischten' Chören oder Ensembles zusammengetan und – wie das doch erforderlich war – durch stete, regelmäßige Übung zur Bewältigung der zahllosen technischen Schwierigkeiten fähig gemacht hätten, ist durch nichts zu beweisen und nach der Lage der gesellschaftlichen Zustände auch ausgeschlossen. Schon vom Standpunkt der Etikette (in den höheren Kreisen) und des bürgerlichen An-

---

[1] A. Einstein, *The Italian Madrigal,* Bd. II, Princeton 1949, S. 743.

[2] Die hier benutzten Begriffe untersucht Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit,* Berichte der Akademie der Wiss. Leipzig 1959, Nr. 6, Kap. 1: Das Problem des musikalischen Hörens, bes. S. 12–14.

[3] Die Grundlagen der evangelischen Kirchenmusik behandelt W. Gurlitt, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte,* im Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, hg. von W. Gurlitt, Augsburg 1926, S. 11–42, bes. S. 21ff.

stands (in den niederen) widersprach eine solche Vereinigung beider Geschlechter dem moralischen Bewußtsein der Zeit. Nicht eine einzige Notiz dieser Art, keine einzige Methode des Chorgesangs, keine Anleitung zu dem Schwierigsten in dieser Kunst: dem reinen, sicheren Intonieren (besonders der Mittelstimmen), aber auch keine Abbildung solcher ‚Madrigalvereinigungen' ist vorhanden[1]."

Das Problem läßt sich nur lösen, wenn man das 16. Jahrhundert nicht mehr isoliert behandelt, sondern im Zusammenhang. Wie oben S. 25 gezeigt, entstand das freie Kunstwerk bereits im 14. Jahrhundert mit der Ars nova. Seitdem gibt es eine Darbietung durch Berufsmusiker und ein Hinnehmen der Musik beim Zuhörer. Dieser Zustand ist dem 15. und 16. Jahrhundert gewohnt; er gilt für die unzähligen Fälle, in denen etwa ein Fest veranstaltet oder die Kunst von Berufsmusikern einem Hörerkreis auf Befehl oder Wunsch vorgeführt wird. Aber dieses Verfahren ist nicht das einzige. Daneben gibt es spätestens seit 1430 Umgangsmusik: ein Selbstmusizieren von Liebhabern, das immer größeren Umfang annimmt und für das Zeitalter insgesamt wohl charakteristischer ist als die Musikdarbietung. Bekannt waren früher nur dürftige Einzelnachrichten aus dem 16. Jahrhundert, die man als Vorgeschichte des Collegium musicum ansah[2]. Der erste Nachweis über ein Selbstmusizieren von Liebhabern im 15. Jahrhundert war mit der Entdeckung verknüpft, daß gleichzeitig die Frauenstimme Eingang zur Polyphonie fand[3].

Damit ist ein wichtiges Kriterium genannt, das wir zur Unterscheidung von Berufsmusikern und Liebhabern in jener Epoche besitzen. Denn vom Kirchendienst blieb die Frau – *mulier taceat in ecclesia* – ausgeschlossen, also von der Mitgliedschaft in Kapelle und Kantorei. Erst der Ausbau des höfischen Musizierens führte dazu, daß nach 1570 z. B. Ferrara die berühmten drei Sängerinnen besaß. Aber das ganze Mittelalter hindurch sah sich die musizierende Frau auf Kloster, Hof oder Spielmannswesen beschränkt[4]. Von Ausnahmen abgesehen, wird die Hauptmasse jener Spielmusikantinnen sozial niedrig einzustufen sein, denn sie waren rechtlich den *concubinen* gleichgestellt[5]. Erst das 15. Jahrhundert brachte hier einen Umschwung. Aus Deutschland gibt es z. B. seit 1459 manches Zeugnis für den Aufstieg einer Sängerin[6]. Er geht Hand in Hand mit der sogleich zu besprechenden Pflege

[1] A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik,* Leipzig 1931, S. 69ff.

[2] K. Gudewill, Artikel *Collegium musicum,* MGG II, Kassel 1952, Sp. 1554 bis 1562, bes. Sp. 1555.

[3] H. Besseler, *Die Besetzung der Chansons im 15. Jahrhundert,* Internat. Ges. für Musikwissenschaft, Kongr.-Ber. Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 65–72 und Abb. 1–10.

[4] Wichtig ist der Aufsatz von Y. Rokseth, *Les femmes musiciennes du XIIe au XIVe siècle,* Romania LXI, 1935, S. 464–480. S. Drinker, *Die Frau in der Musik,* Zürich 1955, bringt nichts wesentlich Neues.

[5] Das von Herrn Dr. W. Salmen gesammelte Quellenmaterial über den mittelalterlichen Spielmann, bisher nur in Bruchstücken publiziert, berücksichtigt auch die Musikantinnen und wird nach freundlicher Auskunft des Vf. als Buch veröffentlicht.

[6] H. J. Moser, *Paul Hofhaimer,* Stuttgart u. Berlin 1929, S. 72f.

der Hausmusik durch Adel und Bürgertum, hat sein Gegenstück bald in Italien und anderwärts, seinen Ursprung jedoch in den Niederlanden. Denn als Vorbild betrachtete die höfische Welt Europas damals den Burgunderherzog Philipp den Guten († 1467). Was an seinem Hofe geschah, war nicht nur für den Adel maßgebend, sondern drang durch dessen Vermittlung früher oder später, abgewandelt und eigenen Gewohnheiten angepaßt, auch in weite Kreise des Bürgertums.

Grundsätzliche Bedeutung hat also für Europa das bereits erwähnte, nur als Kopie erhaltene Bild Philipps und seines Hofes, dessen Original wahrscheinlich vom Hofmaler Jan van Eyck stammt[1]. Es muß wegen des Wappens zwischen Oktober 1430 und Dezember 1431 entstanden sein, läßt sich demnach, da eine Sommerlandschaft dargestellt ist, mit Sicherheit auf 1431 datieren[2]. Hier sind unmittelbar neben Herzog Philipp 4 Sänger gemalt: 3 weiß gekleidete Mitglieder des Hofes und ein dunkel gekleideter Musiker mit Notenblatt. Die Darstellung ist so genau, daß man die schwarzen Semibreven und Minimen des gesungenen Stückes lesen kann (Abbildung 1). Der Kopist mag an dieser Stelle die für ihn völlig sinnlosen Notenstriche und Punkte des Originals etwas durcheinandergebracht oder verändert haben, doch ist die Ähnlichkeit mit Takt 13–15 des Tenors der Chanson *Files a marier* von Binchois unverkennbar[3]. Der dunkel gekleidete Musiker wäre also Binchois, der bereits 1430 als Hauptfigur galt und eine Festmotette für den Herzog schrieb[4]. Wie das Gemälde beweist, haben 1431 am burgundischen Hof 2 Damen und ein Herr als Liebhaber gemeinsam mit einem Berufsmusiker, wahrscheinlich Binchois, eine mehrstimmige Komposition aufgeführt.

Angesichts der überraschend großen Zahl solcher Darstellungen, die hier bis um 1600 verfolgt werden, erhebt sich die Frage nach ihrem Wert und der auf sie anzuwendenden Methode. Da es weniger auf den Stil als auf den Gehalt ankommt, wird man kunstgeschichtlich die Ikonographie befragen, in der es für unser Gebiet einen Überblick bis zum 16. Jahrhundert gibt[5]. Leider ist er allzu summarisch, wird allenfalls noch durch eine Studie über den

---

[1] Besseler, Kongr.-Ber. Utrecht 1952, S. 68ff.

[2] P. Post, *Ein verschollenes Jagdbild Jan von Eycks*, Jb. der preußischen Kunstsammlungen, Bd. LII, 1931, S. 120–132, bes. S. 120.

[3] *Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460)*, hg. von W. Rehm, Mainz 1957, Nr. 55. Das eigenartige Übergangswerk könnte 1431 entstanden sein, denn es verwendet noch jenes bewegte *tempus perfectum*, das in den 1430er Jahren immer breiter und kantabler wurde.

[4] J. Marix, *Les musiciens de la Cour de Bourgogne au XVe siècle*, Paris 1937, S. XV u. 212–217. Diese vierstimmige Komposition mag nachgewirkt haben, als Binchois mit der Chanson Nr. 55 ausnahmsweise einmal zur Vierstimmigkeit mit 2 Textstimmen überging.

[5] R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, Bd. I–II, Haag 1931–32.

Liebesgarten ergänzt[1]. Die bekannten Sammelwerke mit Musikdarstellungen, für unser Thema wenig ergiebig, erscheinen hier nur beim Publikationsnachweis. Sucht man die wirkliche Sing- und Spielpraxis, so ist das Quellenmaterial erst zusammenzutragen. Das von Malern oder Zeichnern Festgehaltene stimmt jedoch unter sich so vorzüglich überein, ergibt so klare Typen der Musizierdarstellung im 15.–16. Jahrhundert, daß es vom Standpunkt der Ikonographie als überzeugend gelten darf[2].

Für die Musikgeschichte ist das Material erst beweiskräftig, wenn es mit den musikalischen Quellen übereinstimmt. Angesichts der Führerstellung, die die burgundische Gesellschaftsmusik bis mindestens 1480 unbestritten besaß, haben Dokumente über sie den Vorrang. Der bereits veröffentlichte Teppich mit Maximilian und Maria von Burgund († 1482) beweist, daß am burgundischen Hof nach wie vor Berufsmusiker und Liebhaber zusammenwirkten[3]. Auf dem um 1480 entstandenen Teppich sind zwar die Noten unten links nicht lesbar, doch wird das von 3 Sängerinnen und einem Herrn aufgeführte Werk diesmal sogar von einer mit der rechten Hand mensurierenden Frau geleitet (Abbildung 2). Nach ihrer dunklen Kleidung scheint sie eine Berufsmusikerin zu sein, obwohl die Hofkapelle kein weibliches Mitglied umfaßte; möglicherweise war sie die Frau jenes Sängers Adrian van Hove, die beide im März 1481 vor Erzherzog Maximilian auftraten[4]. Die beiden anderen Sängerinnen können nur Damen vom Hofe sein. Vor allem gilt das für die beiden Spielerinnen rechts. Die Harfenistin wirkt mit 2 Männern zusammen, offenbar Kapellmitgliedern, während die andere Dame eine Laute in der Hand hält.

Da viele weitere Bilder den Vorgang bestätigen, steht fest, daß am burgundischen Hof spätestens seit 1431 Liebhaber mit Berufsmusikern gemeinsam musiziert haben. Damen und Herren haben nicht nur den Gesang von Mensuralmusik, sondern auch das Spiel auf Instrumenten gelernt. Ob ein solcher Musikunterricht zum Dienst der Hofmusiker gehörte oder besonders vergütet wurde, ist bisher nicht bekannt. Jedenfalls hatte er um 1480 zu einer festen Praxis geführt, aber schon vorher zur Nachahmung des Vorbildes, und zwar in Deutschland und Italien.

---

[1] G. Glück, *Rubens' Liebesgarten,* Jb. der kunsthist. Sammlungen, Bd. XXXV, Wien 1920, S. 49–98; Abdruck in: *Rubens, van Dyck und ihr Kreis,* Wien 1933, S. 82–153.

[2] Der Grundstock meiner Sammlung entstand anläßlich des Buches *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1931–34, mit Hilfe der im Nachwort genannten Kunsthistoriker H. Jantzen und H. Schrade. Für mehrjährige Zusammenarbeit bin ich Frau Prof. Dr. L. Behling und Herrn Prof. Dr. H. Ladendorf zu Dank verpflichtet, auch für die Erlaubnis, die kunsthistorischen Institute in Jena und Leipzig zu benutzen.

[3] Besseler, Kongr.-Ber. Utrecht 1952, S. 70 und Abb. 8.

[4] Die burgundische Hofkapelle von 1467–1506 behandelt G. van Doorslaer, *La chapelle musicale de Philippe le Beau,* Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art IV, Antwerpen 1934, S. 21–57 u. 139–161; zur Familie des Sängers Adrian van Hove vgl. dort S. 34.

Die burgundische Kunst unter Binchois, überall verbreitet, wurde bald in Deutschland der eigenen Überlieferung angepaßt und zum Tenorlied umgestaltet[1]. Im Lochamer Liederbuch wird seit 1452 die bürgerliche Umwelt der Stadt Nürnberg greifbar[2]. Wie schnell die Pflege der Polyphonie um sich griff, beweist das Liederbuch des Nürnberger Arztes Dr. Hartmann Schedel: die älteste von einem Liebhaber angelegte Sammlung, deren Autor bekannt ist[3]. Und sie wurde bereits während des Studiums an der Universität Leipzig 1456–61 begonnen[4]. Daß damals ein Liebhaber für den eigenen Gebrauch Mensuralmusik sammelte, ist ein Präzedenzfall, der bald aus Italien bestätigt wird. Für beide Länder wissen wir also zufällig, daß es außer den Handschriften der Berufsmusiker im Hof- und Kirchendienst auch solche von Liebhabern gab. Dabei war der Arzt Dr. Schedel, dessen sehr umfangreiche Bibliothek nur 4 Musikwerke enthielt, nicht etwa ein Musikenthusiast. Sein Liederbuch setzt Unterweisung durch Berufsmusiker voraus. Was aber um 1460 in Leipzig und Nürnberg geschah, blieb wohl kaum auf die beiden Städte beschränkt. In der Tat kennen wir den Aufstieg vieler Sängerinnen seit 1459, der vom Interesse an der Hausmusik zeugt[5]. Welchen Umfang das Selbstmusizieren höfischer und bürgerlicher Liebhaber bald erreicht haben dürfte, ersieht man aus der Kupferstichfolge „Aus dem Alltagsleben" des Israel von Meckenem[6]. Wenn dieser erfolgreiche Stecher um 1490 eine Sängerin mit Notenheft nebst einem Lautenspieler abbildet, folgt er offenbar der Praxis der Zeit (Abbildung 3). Dasselbe gilt für das Zusammenspiel eines Lautenschlägers und einer Harfenistin (Abbildung 4). Beide Paare, modisch gekleidet, musizieren in einem bürgerlichen oder höfischen Raum. Es sind nicht Berufsmusiker, sondern Liebhaber. Die Schlußfolgerung, daß man in Deutschland wohl besonders gern instrumental musiziert, auch ohne Gesang, wird durch zwei Musikszenen Dürers bestätigt (Abbildung 7–8).

Vor jedem weiteren Schritt muß geklärt sein, welche Tatsachen für das 15. Jahrhundert gesichert sind. Denn heute geht es nicht mehr an, unter Hinweis auf die angebliche „Renaissancewendung um 1500" das 16. Jahrhundert isoliert zu betrachten. Es hat zwar neue Formen und eine Neuordnung der Instrumente gebracht, aber am Singstil festgehalten. Wie im kirchlichen Bereich die Kantorei des 16. Jahrhunderts ohne jeden Bruch aus der des 15. hervorging, so hat man auch in der Profanmusik überall an das Vorhandene angeknüpft. Die Profanmusik seit 1500 war keine Neuschöpfung,

---

[1] W. Gurlitt, *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts*, Kongr.-Ber. Basel 1924, Leipzig 1925, S. 153–175.

[2] W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch*, Leipzig 1951, S. 22ff.

[3] Die 1943 zum Druck angenommene Ausgabe von H. Besseler konnte nicht mehr erscheinen und ist jetzt als Bd. 40 im „Erbe deutscher Musik" vorgesehen.

[4] R. Stauber, *Die Schedelsche Bibliothek*, Freiburg i. Br. 1908, S. 42ff.

[5] Man vergleiche oben S. 27, Fußnote 6.

[6] A. Warburg, *Israhel von Meckenem*, Bonn 1930, S. 127 und Taf. 25.

sondern nur eine Abwandlung der Formtypen, die schon das 15. Jahrhundert geprägt hatte.

Während das deutsche Tenorlied seit 1452 kontinuierlich zu verfolgen ist, bis zum letzten Druck Forsters 1556, liegen die Anfänge der Gesellschaftsmusik in Italien etwas später, entfalten sich dafür um so nachhaltiger[1]. Leider fehlt eine Chronologie, sowohl für die Entwicklung des Florentiner wie des Mantuaner Frottolentypus[2]. Obwohl das Improvisieren weiter zurückreicht, beginnt der eigentliche Geschichtszusammenhang erst mit Musikernamen, die etwa nach 1470 anzusetzen sind[3]. Die Frottola, improvisationsnah, dem Augenblick angepaßt, lebensoffen und humorvoll, ist ein Musterbeispiel für umgangsmäßige Musik. 1491 berichtet z. B. Galeazzo Visconti, ein Mitglied der Herzogsfamilie, daß er bei einer Wagenfahrt gemeinsam mit der Herzogin von Mailand und dem Hofnarren Dioda 25 Stücke sang, bald als Baß, bald als zweiter Sopran, und sich bei der wachsenden Ausgelassenheit zuletzt noch närrischer erschien als Dioda: *cantasemo piu de 25 canzone molto bene accordate a tre voce, cioè Dioda tenore et io quando contrabasso et quando soverano, et la Duchessa soverano, facendo tante patie ch'ormay io credo de havere fato questo guadagno de essere maggiore pazo che Dioda*[4].

An die Musikliebhaberin Isabella d'Este gerichtet, kennzeichnet der Brief die Geselligkeit der Epoche. Für den Frottolengesang ist er so charakteristisch, daß dort niemand mehr von Darbietungskunst sprechen kann. Daß die Frottolen „für die gebildete Bürgerschicht und die Aristokratie geschrieben und von diesen gesungen" wurden, steht heute fest[5]. Den unwiderleglichen Beweis dafür liefern die Musikhandschriften bürgerlicher Liebhaber, die schon im 15. Jahrhundert zahlreicher sind, als man bisher annahm. Als Gegenstück zu Dr. Schedels Liederbuch gibt es u. a. in Florenz den *Chanzoniere* Bibl. Naz. Magl. XIX. 121, der „Marietta: filiuola di Francesco Pugi" gehört hat, also offenbar aus der Familie eines 1480 in Florenz nachweisbaren Notars stammt[6]. Ähnliches gilt wohl für Dominicus Marsilius, der 1487 die Sammlung Bologna Q 16 besaß, bisher jedoch nicht zu identifizieren war[7].

---

[1] Auf die ältere Literatur verweist das Vorwort der Ausgabe von R. Schwartz, *Ottaviano Petrucci, Frottole, Buch I und IV*, PäM Jg. VIII, Leipzig 1935.

[2] E. Gerson-Kiwi, *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals*, Diss. Heidelberg 1933, Würzburg 1938, S. 15ff.

[3] W. Rubsamen, Artikel *Frottola*, MGG IV, Kassel 1955, Sp. 1015–1036.

[4] G. Cesari, *Musica e musicisti alla Corte Sforzesca*, Riv. Mus. Ital. XXIX, 1922, S. 51f.; dazu R. Schwartz, Jb. Peters 1924, S. 56.

[5] Rubsamen, Artikel *Frottola* (1955), Sp. 1021.

[6] Signora Bianca Becherini bin ich zu besonderem Dank verpflichtet, da sie den in jener Epoche sonst nicht vorkommenden Namen *Francesco Pugi* nach langem Suchen an einer einzigen Stelle für 1480 entdeckt hat: Florenz, Archivio delle Decime, S. Croce, Gonfalone Bue, c. 226. Über die Hs. Magl. XIX. 121 gibt der in Vorbereitung befindliche Katalog von B. Becherini Auskunft.

[7] L. Torchi, *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale*, Bd. III, Bologna 1893, S. 3f.

Bei Liebhabern war auch das Instrumentenspiel verbreitet, denn nur so erklärt es sich, daß man bei fremdsprachigen Texten meist nur den Anfang brachte, das übrige beiseite ließ. Und hierfür liefern höfische Musizierbilder den Beweis. In Ferrara malte Francesco Cossa bis 1470 in einem Zyklus das Monatsbild „Mai", auch „Triumph der Venus" genannt[1]. Die beiden Damen mit je einer Laute und die dritte mit 2 Blockflöten in der Hand sind zweifellos Mitglieder des Hofes (Abbildung 5). Wie beliebt die Laute auch in Italien war, bestätigt das bekannte, spätestens 1496 entstandene Bild von Ercole de' Roberti[2]. Es zeigt jenes der Umgangskunst angemessene, vokal-instrumentale Selbstmusizieren, das die Liebhaber nun von den Fachmusikern gelernt haben (Abbildung 6). Zwischen beiden zu unterscheiden, ist oft schwer.

Besonders reiches Material liegt für die Instrumentalmusik vor. Nach den Abbildungen Nr. 2–5 kann wohl kein Zweifel daran bestehen, daß in Burgund, Deutschland und Italien Liebhaber auch das Instrumentenspiel gelernt haben. Weniger aus Italien als aus dem Norden gibt es um 1500 eine solche Fülle von Bildzeugnissen, daß die Praxis weit verbreitet gewesen sein muß. Dabei wird in der Regel auswendig musiziert, ein Merkmal der Instrumentalmusik, das sich erst im 16. Jahrhundert wandelt. Dürers Holzschnitt „Das Männerbad" bringt nicht etwa zwei Spielleute, sondern Mitglieder einer badenden Gruppe, wie die Badekleidung beweist[3]. Der Mann und der Jüngling in der Mitte sind also Liebhaber, die auf einer Blockflöte und einer Fiedel musizieren (Abbildung 7). Ebenso klar liegen die Dinge auf Dürers Zeichnung „Musizierende Gesellschaft", die um 1515 entstand[4]. Die modische Tracht verrät, daß hier 2 Frauen und ein Mann auf Harfe, Geigenfiedel und Laute als Liebhaber gemeinsam musizieren (Abbildung 8).

Nach wie vor sind die Niederlande musikalisch der Mittelpunkt. Ein um 1500 in Brüssel gewirkter Teppich zeigt nun den Stand der Dinge[5]. Die prächtig gekleideten Damen und Herren sind offenbar Mitglieder eines Hofes, jedenfalls der Oberschicht, da 2 einfach gekleidete Männer, wohl Berufsmusiker, eine andere Tracht aufweisen. Von Liebhabern gespielt werden Geige, Harfe, Psalterium und 3 Lauten, während ein Berufsmusiker auf dem Bomhart mitwirkt (Ausschnitt Abbildung 9). Daß die Anregung des burgundischen Hofes nicht nur im Osten und Süden, sondern ebensosehr im Westen gewirkt hat,

---

[1] R. Hamann, *Die Früh-Renaissance der italienischen Malerei*, Jena 1909, Abb. 153 und S. 260.

[2] Der Maler starb 1496 in seiner Heimatstadt Ferrara. Die dortigen Musikverhältnisse behandelt A. Della Corte, Artikel *Ferrara*, MGG IV, Kassel 1955, S. 55 bis 71; zu Robertis Bild vgl. Sp. 59/60.

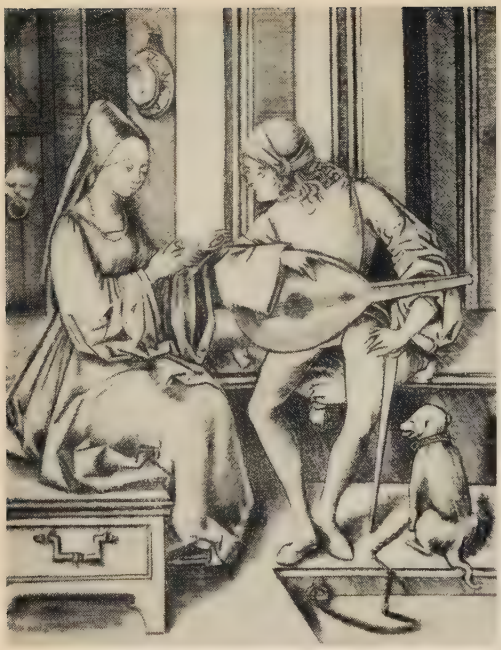
[3] W. Kurth und C. Dodgson, *Albrecht Dürers sämtliche Holzschnitte*, München 1927, Taf. 101; auch bei H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München 1905, 6. Aufl. 1943, S. 61.

[4] F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. III, Berlin 1938, Nr. 627.

[5] B. Kurth, *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern*, München 1923, Taf. 75; danach bei Besseler, *Musik des Mittelalters* (1931–1934), S. 186.

1. Kopie wohl nach Jan van Eyck: *Am Hof Herzog Philipps des Guten 1431*

2. Teppich aus Tournai um 1480: *Am Hof Maximilians und Marias von Burgund*



3. Israel von Meckenem: *Aus dem Alltagsleben, Kupferstich Nr. 8*

4. Israel von Meckenem: *Aus dem Alltagsleben, Kupferstich Nr. 7*

5. Francesco Cossa: *Monatsbild des Mai (Ferrara 1470)*

6. Ercole de'Roberti: *Gemälde mit drei Musizierenden*

7. Albrecht Dürer:
Holzschnitt Das Männerbad

8. Albrecht Dürer:
Zeichnung Musizierende Gesellschaft

9. Teppich aus Brüssel um 1500: *Musizierende Gesellschaft im Freien*

10. Teppich aus der Touraine um 1500: *Musik und Spiel am Liebesbrunnen*

11. Teppich aus der Touraine um 1500: *Musizierendes Paar*

12. Miniatur in einer Handschrift um 1500: *Musik im Liebesgarten*

13. Miniatur in einem Chorbuch um 1500: *Musizierende Paare im Liebesgarten*

14. Flämischer Teppich des 16. Jahrhunderts: *Zwei singende Paare*

15. Flämischer Teppich des 16. Jahrhunderts: *Singende mit Stimmbüchern*

16. Niederländischer Maler um 1535: *Aus dem Porträt der Familie de Thiennes*

17. Ambrosius Benson (?): *Tafelrunde im Freien*

18. Unbekannter Maler:
Musizierende Damen

19. Hans Holbein d. J.:
Mann mit Laute (um 1536/37)

20. Niederländischer Maler: *Musizierende in Paris um 1540*

21. Deutscher Maler des 16. Jahrhunderts: *Allegorie der Musik*

22. Giorgione: *Musik im Freien*

23. Bonifacio Veronese:
Die Auffindung des Moses (Szene)

24. Sebastiano Florigerio: *Musikalische Unterhaltung*

25. Niccolò dell'Abate: *Wandbild mit Musikszene*

26. Leandro Bassano: *Musik in der Familie*

27. Etienne Delaune: *Zeichnung mit Musizierenden*

28. Maerten de Vos: *Apollo und die Musen*

29. Hans Vredeman de Vries: *Palastarchitektur mit Musizierenden*

30. Niederländischer Maler: *Szene auf einem Doppel-Virginal von Hans Ruckers (1581)*

ersieht man aus französischen Teppichen um 1500. Einer zeigt ein scherzhaftes Spiel am Liebesbrunnen[1]. Es handelt sich um einen Familien- oder Freundeskreis, dem Portativ, Laute und Fiedel als Liebhaberinstrumente dienen (Abbildung 10). Die Dame am Portativ, ein mehrfach wiederkehrender Typus, erscheint am eindrucksvollsten auf dem bekannten Teppich aus Angers[2]. Da sie dort einen prächtig gekleideten Herrn mit Notenblatt begleitet, besteht kein Zweifel daran, daß es sich überall um Liebhabermusizieren handelt (Abbildung 11).

Für die Niederlande ist nun das Fortbestehen der 1431 und 1480 bezeugten Praxis genau nachweisbar. Es gibt um 1500 eine Reihe von Bildnissen, auf denen nicht nur das instrumentale, sondern vor allem das vokale Musizieren von Liebhabern dargestellt wird. Und da solche Szenen sich fast ohne Unterbrechung fortsetzen, sind sie offenbar für das 16. Jahrhundert charakteristisch. Ihr Ursprung liegt in der höfisch-ritterlichen Tradition, die mit dem „Liebesgarten" ein bis zu Peter Paul Rubens wirksames Sinnbild geschaffen hatte[3]. Im Liebesgarten musizieren Ritter und Dame selbst, nachdem die Fähigkeit dazu am burgundischen Hof geweckt worden war. Während des 15. Jahrhunderts geschah das unter Teilnahme von Berufsmusikern, wie aus den Abbildungen Nr. 1–2 hervorgeht. Dem entspricht eine Musikszene, die um 1500 ein niederländischer Miniator festgehalten hat[4]. Der Ritter mit Laute und die 2 Damen mit Notenblättern, alle drei in Hoftracht, werden durch einen Sänger ergänzt, dessen bescheidene, kappenartige Kopfbedekkung den Berufsmusiker verrät (Abbildung 12).

Daß der höfische Musikliebhaber damals aber auch ohne jede Hilfe Mensuralmusik singen gelernt hat, ersieht man aus anderen Bildzeugnissen um und nach 1500. Besonders aufschlußreich ist die bereits erwähnte Miniatur in einem flämischen Chorbuch[5]. Aus den 3 Stimmblättern mit Mensuralnoten ergibt sich, daß ein Werk mit 2 Frauen- und einer Männerstimme gesungen wird. Die beiden Paare musizieren also nur dreistimmig, doch jetzt unter Leitung des Herrn beim Brunnen, denn er ist es, der als einziger mit der Hand mensuriert (Abbildung 10). In diesem Punkt wird die selbständige Beherrschung der Polyphonie sichtbar, da bisher, nach Ausweis der Bildnisse Nr. 1 bis 2, ein Berufsmusiker zu mensurieren pflegte. Daß im 16. Jahrhundert Liebhaber allein gesungen haben, beweist alsbald ein flämischer Teppich, der zwar im Hintergrund links einen Diener, aber nirgends Berufsmusiker aufweist[6].

---

[1] KURTH, *Gotische Bildteppiche,* Taf. 50; danach bei BESSELER, *Musik des Mittelalters* (1931–34), S. 2.

[2] KURTH, *Gotische Bildteppiche,* Taf. 49; eine Dame am Portativ zeigt auch der Teppich Taf. 51.

[3] Man vergleiche das S. 29, Fußnote 1 genannte Werk von GLÜCK, *Rubens...* (1933).

[4] BESSELER, Kongr.-Ber. Utrecht 1952, S. 71.

[5] BESSELER, ebda. S. 68 und Abb. 5–6.

[6] BESSELER, ebda. S. 72 und Abb. 10.

Die beiden Paare, nach ihrer Tracht Angehörige der Oberschicht, singen aus zwei Stimmblättern für sich allein, wobei der Herr in der Mitte mit der rechten Hand mensuriert (Abbildung 14). Die Bestätigung gibt ein etwas jüngerer flämischer Teppich, auf dem eine Musikszene enthalten ist[1]. Auch hier gehören die 4 Musizierenden ohne jeden Zweifel zur Oberschicht, und geleitet werden sie von dem Herrn mit Barett, der mit der Hand mensuriert (Abbildung 15).

Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die Darstellung bekannter Personen. Um 1535 hielt ein niederländischer Maler die Familie de Thiennes fest: als Hintergrund ihr Schloß Rumbeke in Westflandern, davor den Schloßteich und vorn 18 Personen[2]. Unter ihnen beobachtet man 4 Familienmitglieder, die aus je einem Stimmbuch singen, und zwar im Freien, ohne Instrument (Abbildung 16). Für den halb knienden Jüngling und den Mann etwas rückwärts kommen der Tenor und der Baß, für den Knaben rechts davon nur der Diskant eines vierstimmigen Satzes in Frage. Die Frau mit dem Kinde vor sich musiziert nicht, da sie keine Noten in der Hand hält, auch nicht in die ihrer Nachbarin hineinblickt. Die Frau mit Stimmbuch kann also nur die Altpartie des betreffenden Satzes singen.

Es ist von grundsätzlicher Bedeutung für die Erkenntnis des 16. Jahrhunderts, daß um 1535 Mitglieder einer Adelsfamilie in dieser Form als Liebhaber musiziert haben, ohne Teilnahme von Berufsmusikern. Mag der Knabe irgendwo als Sängerknabe ausgebildet worden sein: die anderen Familienmitglieder waren imstande, gemeinsam einen vierstimmigen Satz aufzuführen, wobei eine Frau den Alt sang. Daß Frauen auch Instrumente spielen konnten, bestätigt nach den Abbildungen Nr. 2, 4, 5, 8–11 aufs neue eine Musikszene, die wohl der Niederländer Ambrosius Benson um 1550 gemalt hat[3]. Sie zeigt in charakteristischer Form den Musiziertisch, der im 16. Jahrhundert von Berufsmusikern und Liebhabern benutzt wurde (Abbildung 17). Daß es sich hier um Liebhaber aus der Oberschicht handelt, beweist schon der kleine, ein Instrument heranbringende Mohrenknabe rechts, beweist vor allem die Geschlossenheit des gemeinsam musizierenden Freundeskreises. Aus den Stimmblättern auf dem Tisch singen die Dame in der Mitte und der Herr weiter rechts, während ein anderer Querflöte bläst, eine Dame Laute spielt, der Sänger mit hochgehobener rechter Hand mensuriert. Er leitet das Ganze, in derselben Tracht wie die Herren rechts und links von ihm: als Musikliebhaber.

Was Umgangsmusik ist und welche Rolle die Liebhaber dabei gespielt haben, zeigt exemplarisch das Gemälde von Benson. Aus den Bilddokumenten geht hervor, daß im 16. Jahrhundert alle Länder Europas ähnliche Verhältnisse aufwiesen. Für Frankreich kennt man das oft reproduzierte Bild-

---

[1] G. Reese, *Music in the Renaissance,* New York 1954, Taf. 7 (bei S. 670/671).

[2] Glück, *Rubens...* (1933), S. 87–88.

[3] Die „Tafelrunde im Freien" von Ambrosius Benson (?) befindet sich im Kunstmuseum zu Basel, dem ich für eine Photographie zu danken habe.

nis der 3 musizierenden Damen[1]. Tracht und Haltung lassen keinen Zweifel daran, daß es Angehörige der Oberschicht, also Musikliebhaberinnen sind (Abbildung 18). Sie musizieren aus handgeschriebenen Stimmbüchern die Chanson *Jouissance vous donneray* von Claudin de Sermisy, und zwar in einer Fassung, die von der 1531 gedruckten abweicht[2]. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Frühfassung für nur 3 Stimmen, so daß das Gemälde etwas vorher, um 1520, angesetzt werden darf. Man ersieht aus ihm, welche Rolle das Liebhabermusizieren schon damals gespielt hat. Wir müssen für Frankreich, auch im Hinblick auf die Abbildungen Nr. 10–11, dieselben Verhältnisse annehmen wie für die Niederlande.

Bekannt ist der Musikliebhaber, den 1533 Hans Holbein d. J. auf der rechten Hälfte des Bildes „Die Gesandten" gemalt hat[3]. Für diesen Bischof Georges de Selve sind die auf dem Tischchen liegende Laute, das Futteral mit 4 Blockflöten und ein aufgeschlagenes Stimmbuch Beigaben, an denen man seine Person erkennen soll. Zweifellos verstand er selbst damit umzugehen, da schon die 3 Damen mit Instrument und Stimmbuch umzugehen wußten, ohne Anwesenheit eines Fachmusikers. Den Beweis dafür, daß das Liebhabermusizieren vom Kontinent sogar nach England übergriff, liefert das Porträt „Mann mit Laute", das Holbein d. J. um 1536/37 gemalt hat[4]. Der vornehme Londoner Höfling hält eine Laute in der Hand, während vor ihm ein geöffnetes und darunter zwei geschlossene Stimmbücher liegen. Da das Gemälde in einigen Details unvollendet blieb, ist der Inhalt der beiden Seiten nicht lesbar, doch handelt es sich zweifellos um ein Stimmbuch (Abbildung 19). Nach diesen und vielen weiteren Zeugnissen erscheint es kaum zweifelhaft, daß die enorme Verbreitung der Musik durch den Druck vor allem aus der Anteilnahme von Liebhabern zu erklären ist.

Musikliebhaber gab es nicht nur in der Aristokratie, sondern auch im Bürgertum. Wenn schon um 1460/70 der Arzt Dr. Schedel, um 1500 die Tochter des Notars Pugi eine Musikhandschrift besaß, deutet das auf eine bürgerliche Musikpflege in Deutschland und Italien, die während des 16. Jahrhunderts

---

[1] Wien, Galerie Harrach; veröffentlicht u. a. bei M. Sauerlandt, *Die Musik in 5 Jahrhunderten europäischer Malerei,* Königstein 1922, S. 19; Besseler, *Musik des Mittelalters* (1931–34), S. 274.

[2] Der Attaingnant-Druck 1531 (Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke,* S. 21f.) enthält im Superius f. 9 den Anfang im Diskantschlüssel, das Gemälde jedoch im Mezzodiskantschlüssel, während das Fragment auf dem Notenblatt der Sängerin weder im Alt noch im Tenor des Druckes festzustellen ist.

[3] H. A. Schmidt, *Hans Holbein der Jüngere,* Bd. II, Basel 1945–48, S. 396 und Tafelbd., Abb. 76. Das Gemälde ist durch viele Reproduktionen bekannt, u. a. bei G. Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern,* Leipzig 1929, S. 99.

[4] E. H. Zimmermann, *Ein neuer Holbein im Deutschen Museum,* Jb. der preuß. Kunstsammlungen LIX, 1938, S. 1–2 u. Tafel. Erst 1937 vom Deutschen Museum erworben, ist das Porträt fast unbekannt, fehlt sogar in dem soeben genannten Buch über Holbein d. J. (1945–48). Auskunft gab dankenswerterweise Herr Museumsdirektor Prof. Dr. F. Winkler in Berlin-Dahlem.

noch zunahm. Sie wird unten behandelt. Aus Frankreich lag bisher kein solches Dokument vor, doch gibt es ein Bildnis, das um 1540 Pariser Musikfreunde, mit Notre Dame und der Seine als Hintergrund, festhielt[1]. Da der unbekannte niederländische Maler auch Gespräch, Tafeln, Scherz und Ausgelassenheit beobachtete, handelt es sich zweifellos um Musikliebhaber (Abbildung 20). Sozial dürften sie tiefer einzustufen sein als auf Abbildung Nr. 17 bis 19; man hat wohl bürgerliche Liebhaber vor sich. Aber musikalisch ist der Unterschied gering, denn sie verwenden Stimmbücher auf einem Tisch, und die Leitung hat der Mann vorne, der mit der rechten Hand mensuriert.

Welche Rolle Umgangsmusik und Liebhabertum überhaupt spielten, erkennt man aus einer Allegorie der Musik, die ein nicht genannter süddeutscher Maler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dargestellt hat. Leider wurde bisher nur eine an den Rändern verstümmelte, in Einzelheiten abweichende Zweitfassung benutzt[2]. Den Reichtum des Gemäldes erschließt erst die hier veröffentlichte Hauptfassung[3]. Sie enthält links, als Charakteristikum des Musizierens in Süddeutschland, den Musiziertisch, um den sich Sänger und Spieler gruppieren (Abbildung 21). Aus 5 Stimmbüchern singen 4 Männer und eine Frau, wobei der Sänger ganz rechts, wohl der Bassist, mit der Hand mensuriert. Beim Querflöten-, Zinken- und Posaunenbläser mag es sich um Stadtpfeifer handeln. Daß jedoch Liebhaber mitwirken, beweist die Frau vorn am Positiv. Sie hebt sich durch ihre Patriziertracht von der einfach gekleideten Kalkantin ab. Derselbe Gegensatz besteht beim Positivspieler ganz links und seinem Kalkanten. Demnach dürften auch die Sänger mindestens zum Teil Liebhaber sein. Der Maler hat als besonders wichtiges Glied einer Musikallegorie den Musiziertisch dargestellt, an dem Berufsmusiker und Liebhaber zusammenwirken.

Ebenso bedeutsam sind die anderen Teile der Allegorie. Ihren Mittelpunkt bildet vorn ein Brunnen und dahinter ein Kirchturm. Auf ihm steht König *David,* als Sinnbild der Kirchenmusik. In den Wolken schwebt, wie vom Mittelalter bis zu Raffaels „Heiliger Cäcilia", eine musizierende Engelschar, jetzt in Gestalt von Kindern. Auf der Erde befindet sich rechts von der Kirche, etwas nach rückwärts, ein Rathaus mit einem Spieler an der Orgel und Stadt-

---

[1] Glück, *Rubens...* (1933), S. 89. Ein Exemplar des Gemäldes befindet sich im Museum zu Budapest, ein zweites in Paris, Musée Carnavalet; danach veröffentlicht von N. Dufourcq, *La musique des origines à nos jours,* 2. Aufl. Paris 1954, S. 139.

[2] A. Geering in: Schweiz. Jb. für Musikwiss. VI, 1933, Titelbild und S. 109ff.; M. F. Schneider, *Musik der Neuzeit in der bildenden Kunst Basels,* Basel 1944, S. 27ff. und Abb. 1–4. Diese Zweitfassung ist im Besitz des Historischen Museums Basel (Sammlung alter Musikinstrumente), das freundlichst Auskunft und eine Photographie zur Verfügung stellte.

[3] Die Hauptfassung der süddeutschen Musikallegorie befindet sich im Landgut zur „Schipf" bei Herrliberg, Kanton Zürich: *Die Kunstdenkmäler der Schweiz,* Kanton Zürich, Landschaft Bd. II, 1943, S. 347 und Taf. 14. Dem Hochbauamt des Kantons Zürich habe ich für die Überlassung einer Photographie zu danken.

pfeifern, die vom Turm herab blasen. Der hierdurch charakterisierte Mittelgrund des Gemäldes zeigt auf dem Boden Trompeter und Pauker zu Pferde, einen Pfeifer und Trommler sowie weitere Musikanten zu Fuß. Auch die linke Bildhälfte enthält im Mittelgrund Berufsmusiker jeder Art, darunter 4 Spielmusikantinnen mit Blasinstrumenten.

Am lehrreichsten ist das Symbolische. Daß links im Hintergrund Pythagoras vor der Schmiede erscheint, stellt den Zusammenhang mit dem Mittelalter her. Neu sind jedoch die Überschriften *Parnassus der Berg, Delphi die Statt,* sind Apollo mit einem Zupfinstrument, neben ihm ein Spruchband und vor ihm die Musen. Ihre Zahl ist zu groß; auf der Zweitfassung des Gemäldes heißt die Überzählige *Euriante,* wieder ein Fortwirken des Mittelalters. Abgesehen von Terpsichore, die die vom Tanz ermüdeten Füße im Brunnen kühlt, spielen alle ein Instrument. Rechts davon gruppieren sich 4 Gambenspieler, mit 4 auf dem Boden liegenden Stimmbüchern. Ihr Spiel ist ebenso genau erfaßt wie hinter ihnen das des Mannes am Tasteninstrument und der Frau am Positiv. Damit erhebt sich die Frage nach dem Realitätswert der Musenbilder.

Von Apollo abgesehen, sind alle Personen realistisch erfaßt, ihre Instrumente bestimmbar. Die Wirklichkeitstreue geht so weit, daß z. B. *Melpomene,* in der Mitte ein Positiv spielend, in modischer Tracht mit Zöpfen und Schleifchen dargestellt ist. Die Musen sind Damen vom Adel oder Patriziat, die sich durch ihre Kleidung von den 4 Frauen mit Blasinstrumenten hinter Apollo klar abheben. Dort handelt es sich offenbar um Spielmusikantinnen von jener Art, wie sie das Mittelalter kannte[1]. Die soziale Kluft ist tief und verbietet ein Zusammenwirken beider Gruppen. So tritt auf dem Gemälde der Typus der Liebhabermusikerin ans Licht. Natürlich haben die Damen nicht genau in dieser Zahl und Besetzung gemeinsam musiziert, denn die Musengruppe geht auf den Maler zurück. Das Bildnis beweist jedoch, daß eine Dame die Tasten-, Streich- und Zupfinstrumente der Musen spielen konnte und gespielt hat, während Blasinstrumente den sozial tieferstehenden Berufsmusikerinnen zugeordnet waren. Dieses Liebhabermusizieren von Damen wird durch weitere Musenbildnisse bestätigt.

Das Musenbild als Typus geht wohl auf Italien zurück, wo aus dem 16. Jahrhundert reiches Bildmaterial vorliegt. Parallel zur musikalischen Entwicklung hat dabei die zweite Jahrhunderthälfte den Vorrang. Die vorangehenden, älteren Musizierbilder stellen jedoch den Anschluß an die des 15. Jahrhunderts her. Daß Laute und Blockflöte bereits 1470 am Hofe von Ferrara Liebhaberinstrumente waren, beweist Abbildung Nr. 5. Genau diese beiden Instrumente werden auf dem „Ländlichen Konzert" gespielt, einem Spätwerk des 1510 verstorbenen Giorgione[2]. Daß es sich dort nicht um Be-

---

[1] Man vergleiche oben S. 27.

[2] L. Justi, *Giorgione,* Bd. II, Berlin 1908, 2. Aufl. 1926, Taf. 27. Das Gemälde von Giorgione wurde oft reproduziert.

rufsmusiker, sondern um Liebhaber handelt, ersieht man aus der Tracht des Lautenisten sowie aus der Zusammengehörigkeit der Dreiergruppe, die der aus dem Brunnen schöpfenden Frau links auf dem Gemälde zugeordnet ist (Abbildung 22).

Für die um 1540 erreichte Stufe gibt es mehrere Bildzeugnisse, die übereinstimmend etwas Neues bringen. Der Liebhaber verwendet nun auch in Italien die niederländische Praxis: das Singen aus Stimmblättern oder Stimmbüchern, wie es auf den Abbildungen Nr. 12, 13, 14, 15 und 16 festgehalten war. Genauso verfahren 2 Frauen und ein Mann, die Bonifacio Veronese als Nebengruppe einer großen höfischen Szene gemalt hat[1]. Der Zinkenbläser mit Kappe dürfte ein Berufsmusiker sein, während die 3 Singenden nach Tracht und Haltung nur Mitglieder des Hofes, also Liebhaber sein können (Abbildung 23). Dafür spricht vor allem die Tatsache, daß die Prinzessin in der Mitte des Bildes gar nicht zuhört. Es handelt sich nicht um ein vorgeführtes Werk, sondern um eine in sich selbst kreisende Umgangsmusik. Das Gemälde von Veronese macht anschaulich, daß es weniger auf das Zuhören ankam, als auf das Selbstmusizieren.

Wir befinden uns in der Frühzeit des Madrigals. Die Frottolenpraxis lebte fort, jedoch in veränderter Gestalt. Aus der Umgangsmusik für jedermann wurde eine Kunst freier Wortausdeutung, die mit dem Kennertum in den Akademien rechnet[2]. Musikalisch folgte das Madrigal dem Vorbild der Motette, deren Einfluß Schritt für Schritt zu verfolgen ist[3]. Für die Gesellschaftskunst Italiens war somit das neue Ideal der niederländische Singstil: Durchkomponieren des Textes mit immer neuen Motiven, kontrapunktischer Klangstrom mit Mensurordnung, „Prosamelodik" nach dem Vorbild der Motette[4]. Die Übernahme des für die Epoche gültigen Hochstils machte es den Italienern möglich, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als ebenbürtige Partner aufzutreten, auf die bald die Führung überging. Aber diese Aufhöhung des Niveaus besagt nicht, daß nun aus dem Madrigal eine Darbietungskunst geworden wäre. Nur ausnahmsweise, etwa mit Rücksicht auf die drei Virtuosinnen in Ferrara nach 1570, wurde es einem Hörerkreis vorgeführt. Die Regel war das ungetrennte Beisammensein von Musikern und Hörern. Es ist ein typisches Bild, daß z. B. die Mitglieder der Akademie von Verona gemeinsam an einem Musiziertisch mit Stimmbüchern saßen[5].

---

[1] Die „Auffindung des Moses" von Bonifacio de'Pitati (1487–1553), auch Veronese genannt, befindet sich im Palazzo di Brera zu Mailand: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana,* Bd. IX, Teil 3, Mailand 1928, Abb. 724.

[2] N. Bridgman, *La frottola et la transition de la frottola au madrigal,* in: Musique et Poésie au XVIe siècle, hg. von J. Jacuot, Paris 1954, S. 63–77.

[3] Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. I, Kap. 2: Origins of the Madrigal, bes. S. 121 ff.

[4] Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit* (1959), Kap. 2: Das Vernehmen im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation, bes. S. 20 f.

[5] Dieses Gemälde von Domenico Brusasorzi (seit 1543 Mitglied der Akademie),

Das Madrigal war keine Darbietungskunst, sondern Umgangsmusik wie die Frottola, nur auf einer höheren Ebene. Der Ausdruck „dienende Kunst" kennzeichnet wohl am besten die Ausrichtung auf den Kenner in den Akademien, für den das Ethische und das Ästhetische sich zu verselbständigen beginnen, jedoch stets im Rahmen der Geselligkeit[1]. Auch hier bleibt die Fähigkeit, selbst musizieren zu können, nach wie vor das eigentliche Fundament. Auf den Musizierbildern ist nur selten ein Fest mit vollem Aufgebot der Berufsmusiker dargestellt, die einem Zuhörerkreis Werke vorführen. Weitaus die Mehrzahl der Bilder erfaßt gewissermaßen den Alltag, den höfischen wie den bürgerlichen, und zwar in typischer, immer wiederkehrender Form. Das Nebeneinander von Musizierenden und Hörern hielt um 1540 Sebastiano Florigerio fest[2]. Das Stück in dem handgeschriebenen Stimmbuch, bisher nicht identifiziert, wird von einer Frau und 3 Männern gesungen, wobei der Mann rechts mit der Hand mensuriert. Daß es sich um Liebhaber handeln dürfte, verrät außer der singenden Frau die Geschlossenheit des Freundes- oder Familienkreises, zu dem auch die alte Frau links gehört. Ihr ungezwungen-familiäres Beisammensein wirkt bürgerlich (Abbildung 24).

Wie verbreitet diese Art des Musizierens in Italien war, ersieht man aus einer etwas jüngeren Zeichnung. Sie bringt andere Personen als auf dem Gemälde, die sich jedoch ebenfalls um ein auf dem Tisch liegendes Stimmbuch gruppieren[3]. Dem Zeichner, Niccolò dell'Abate, verdanken wir eine Reihe von Musikdarstellungen, die vor seinem Todesjahre 1571 anzusetzen sind. Ein Deckenbild in Modena zeigt 3 weibliche und wohl 8 männliche Personen, die aus Stimmbüchern singen und Instrumente spielen, offenbar Berufsmusiker und Liebhaber vereint[4]. Beweiskräftig für das Instrumentenspiel von Liebhabern ist vor allem ein Wandgemälde des Niccolò dell'Abate in Bologna[5]. Die beiden Instrumentisten links dürften Berufsmusiker sein, doch gestatten bei der Dame rechts Tracht und Haltung nicht den geringsten Zweifel daran, daß hier eine höfische Musikliebhaberin das Tasteninstrument spielt (Abbildung 25).

---

im Museum zu Verona, ist wiedergegeben bei EINSTEIN, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. II, bei S. 501.

[1] Hinweise von H. ZENCK bei der Besprechung von G. TURRINI, *L'Accademia Filarmonica di Verona* (1940), in Mf I, 1948, S. 72–75.

[2] Die „Musikalische Unterhaltung" von SEBASTIANO FLORIGERIO befindet sich in der alten Pinakothek zu München; veröffentlicht bei KINSKY, *Geschichte der Musik in Bildern* (1929), S. 105.

[3] Die Zeichnung „Gruppo di nove figure" von NICCOLO DELL'ABATE (1512 bis 1571) befindet sich im Gabinetto degli Uffizi zu Florenz; veröffentlicht von EINSTEIN, *The Italian Madrigal* (1949), Bd. I, bei S. 174.

[4] Veröffentlicht bei BESSELER, *Musik des Mittelalters* (1931–34), S. 285.

[5] H. BODMER, *Correggio und die Malerei der Emilia,* Wien 1942, S. 86. Den Hinweis auf das Werk verdanke ich Herrn WERNER BACHMANN, dessen unabhängig von der meinigen entstandene Sammlung für den Vergleich von besonderem Wert war. Ihr entstammen Abbildung Nr. 25 und 29 dieses Artikels.

Das höfische Musizierbild ist durch solche Merkmale gekennzeichnet, gestattet also einen Vergleich. Was zunächst die anderen Frauen auf Abbildung Nr. 25 betrifft, so dürfte mindestens auch die vorn aus einem Notenblatt Singende eine Musikliebhaberin sein, da sie ihren Arm um die klavierspielende Dame gelegt hält. Ganz ähnlich wie dell'Abate hat etwas später Lodovico Pozzoserato eine Dame am Spinett und eine Sängerin gemalt, wie sie gemeinsam mit Instrumentisten, wohl Berufsmusikern, musizieren [1]. Da ihm als Hintergrund ein höfischer Park diente, handelt es sich bei diesen beiden Bildnissen um Mitglieder der Aristokratie.

Der Vergleich hiermit gestattet nun ein Urteil über das ungezwungen-familiäre Musizieren auf Abbildung Nr. 24: Florigerio hatte um 1540 zweifellos bürgerliche Liebhaber vor sich. Das im 15. Jahrhundert dokumentarisch nachgewiesene Musizieren des Bürgertums erlosch also keineswegs mit dem Ende der Frottola, sondern lebte auch im Zeitalter des Madrigals fort [2]. Wir besitzen aus dem 16. Jahrhundert Bildzeugnisse dafür. Am eindrucksvollsten wirkt unter den bürgerlichen Darstellungen ein aus Venedig stammendes, früher Giacomo Bassano, jetzt seinem Sohn Leandro Bassano zugewiesenes Selbstporträt im Kreis der Familie [3]. Der Maler, rechts aus dem Hintergrund herausblickend, musiziert zwar nicht selber, jedoch sein Familien- und Freundeskreis, bis herab zum älteren der beiden Knaben (Abbildung 26). Von den 4 Männern, die aus Stimmbüchern auf dem Musiziertisch singen, könnte hier in Venedig naturgemäß der eine oder andere Berufsmusiker sein. Aber die 2 Frauen mit Laute und Spinett, gewiß Familienmitglieder, verkörpern wie bisher das Liebhabertum. Daß in einer Malerfamilie zu Ende des 16. Jahrhunderts derart musiziert wurde, zeugt von der Lebendigkeit jener bürgerlichen Musikpflege, die schon im ausgehenden 15. Jahrhundert nachweisbar ist.

Besondere Bedeutung hat für unseren Zusammenhang eine Gruppe von Gemälden, die bisher nur symbolisch aufgefaßt wurden, ohne Realitätswert: die Musenbilder des 16. Jahrhunderts. Sie erfordern eine Untersuchung, weil die Musikallegorie Abbildung Nr. 21 sich in diesem Punkt als aufschlußreich erwies. Die Tasten-, Streich- und Zupfinstrumente der Musen waren sozial der Oberschicht zuzuordnen, die nicht von Musen gespielten Blasinstrumente der Unterschicht [4]. Der Maler hat den Unterschied von weiblichen Liebhabern und Berufsmusikern beobachtet und realistisch dargestellt. Man wird also ohne Vorurteil prüfen, welcher Wert solchen Gemälden zukommt.

---

[1] Abbildung bei H. Engel, *Musik der Völker und Zeiten*, Hannover 1952, S. 134.

[2] Die Nachweise finden sich oben S. 31.

[3] Das Gemälde, in der Galleria degli Uffizi zu Florenz, ist als Werk von Giacomo Bassano († 1592) veröffentlicht bei Sauerlandt, *Die Musik in 5 Jahrhunderten* (1922), S. 76; die Zuweisung an Leandro Bassano (1557–1622) begründeten M. Bernardi und A. Della Corte, *Gli strumenti musicali nei dipinti della Galleria degli Uffizi*, Turin 1952, S. 118 und Taf. 25.

[4] Darstellung oben S. 37.

Der Typus des Musenbildes stammt wohl aus Italien, wo es eine Anzahl von Darstellungen gibt. Vor allem beobachtet man hier den Zusammenhang mit dem Bildnis musizierender Frauen, das nicht symbolisch, sondern real gemeint ist. Jacopo Tintoretto hat den Themenkreis viermal behandelt, wobei als Alleinherrscherin auf dem Parnaß die Musik erscheint. Für diesen Meister religiöser Kunst war das Musizierbild kein Gegensatz dazu, sondern die Ergänzung, denn er schuf mit ihm seine heitersten Werke [1]. Berühmt sind die 6 „Musizierenden Frauen", um 1550 gemalt, von denen eine Positiv spielt, eine dessen Bälge bedient, eine auf der Querflöte aus Noten spielt, eine mit dem Finger auf ein Stimmblatt weist. Alle sechs gehören der Oberschicht an, wobei der Akt als modische Stilisierung im Sinn der Antike zu bewerten ist. In Italien haben zweifellos Musikliebhaberinnen aus dem Adel auf solchen Instrumenten gespielt [2].

Das bestätigt ein Musenbild von Andrea Schiavone, auf dem zwar 2 Liebhabersängerinnen mit Stimmbüchern in der Hand dargestellt sind, die Instrumente jedoch ein erdrückendes Übergewicht haben [3]. Auch hier steht ein Positiv im Mittelpunkt. Seine Bedeutung als profanes Gegenstück zur Kirchenorgel ist bekannt. Nach den Gemälden von Tintoretto und Schiavone erscheint es gewiß, daß im 16. Jahrhundert nicht nur Organisten, sondern auch Liebhaber und Liebhaberinnen Positiv gespielt haben. Daß seine Beliebtheit nördlich der Alpen noch größer war, erkennt man aus der Musikallegorie Abbildung Nr. 21, denn dort sind links, in der Mitte und rechts 3 Frauen am Positiv dargestellt.

Wie dieses deutsche Gemälde zeigt, wirkte das Musenbild auch auf andere Länder. Wichtig ist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine solche Zeichnung des Franzosen Etienne Delaune, der rechts eine Gruppe von Sängern, links 9 Damen mit Instrumenten festhielt, wobei das Ganze als realistisch gesehene Szene wirken soll [4]. Ohne Zweifel entsprach der Musiziertisch, an dem 6 Personen aus Stimmbüchern singen, der Wirklichkeit, denn er trägt vorn den Buchstaben N (Abbildung 27). Die Szene spielt demnach im Schloßpark eines ganz bestimmten Adligen mit diesem Initial. Da niemand zuhört, sind die 6 Sänger am Tisch Mitglieder seines Familien- oder

---

[1] E. von der Bercken und A. L. Mayer, *Jacopo Tintoretto*, Bd. I, München 1923, S. 247; hierzu Bd. II, 1923, Abb. 41 (Musizierende Frauen) und 99 (Die neun Musen).

[2] Die „Musizierenden Frauen" von Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518 bis 1594), befinden sich in der Gemäldegalerie zu Dresden; Abbildung u. a. bei Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern* (1929), S. 113.

[3] Das Gemälde „Die neun Musen" von Andrea Schiavone (um 1500–1563) befindet sich im Museum zu Verona; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. IX, Teil 4 (1929), Abb. 520.

[4] Die Zeichnung von Etienne Delaune (2. Hälfte des 16. Jhs.) befindet sich im Musée du Louvre zu Paris; van Marle, *Iconographie de l'art profane*, Bd. II (1932), Abb. 288.

Freundeskreises, also Liebhaber. Geleitet werden sie von dem mittleren Sänger vorn, der mit der Hand mensuriert – eine Bestätigung der Praxis, die auf so vielen Bildern zu beobachten war. Es überrascht nun, daß gleichzeitig 9 Damen in modischer Tracht 9 Instrumente spielen, und zwar auswendig. Naturgemäß wird man die Neunzahl nicht buchstäblich nehmen, da sie mit dem Typus des Musenbildes zusammenhängt. Die Zeichnung von Delaune beweist jedoch, daß damals in Frankreich Musikliebhaberinnen solche Instrumente gespielt haben. Das Liebhaber-Instrumentenspiel, um 1500 durch die Abbildungen Nr. 10–11, für 1520–40 durch Nr. 18–20 nachweisbar, gehörte also auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur französischen Musikpraxis.

Schließlich die Niederlande in jener Zeit, da immer Neues aus Italien kam. Wie es verarbeitet wurde, ersieht man aus Bilddokumenten. Maerten de Vos, in Antwerpen geschult und seßhaft, malte nach seiner Rückkehr aus Italien (1558) in der Heimat ein Musenbild [1]. Abgesehen von Apollo, vielleicht auch den beiden Musen hinter ihm, dürfte hier die niederländische Wirklichkeit eingefangen sein. Es handelt sich um vornehm gekleidete Damen aus dem Adel oder Patriziat, von denen zwei aus Stimmbüchern singen, die anderen auswendig Instrumente spielen (Abbildung 28). Ganz vorn steht das oft abgebildete Tasteninstrument, im Norden Virginal genannt [2]. Seine Spielerin hält die Gruppe zusammen, was noch ausgeprägter auf Abbildung Nr. 27 der Fall war. Die einheitliche Tracht und Haltung der Musizierenden gestattet nur den Schluß, daß hier nicht Berufsmusiker, sondern Liebhaber beisammen sind.

Zum Glück besitzen wir Bilder, die in diesem Punkt Unterschiede aufweisen. Der niederländische Baumeister und Maler Hans Vredeman de Vries, auch in Deutschland tätig, hielt auf einem Gemälde mit phantastischer Palastarchitektur im Vordergrund eine Musikszene fest [3]. Sie besteht aus 7 Personen, von denen die Sängergruppe an einem Musiziertisch mit Stimmbüchern sitzt, während rechts davon Instrumentalmusiker erheblich mehr Platz beanspruchen und auswendig musizieren, offenbar nach dem Studium ihrer Parte (Abbildung 29). Die prächtig gekleideten Herren am Positiv und mit Laute können nur Liebhaber sein, ebenso die Dame bei ihnen, weil der Gambist und der Bläser links davon sich durch ihre einfache Tracht als Berufsmusiker ausweisen. Was den Sänger ohne Kopfbedeckung betrifft, so ist er Partner der neben ihm singenden Dame, um die er den Arm legt, kann also nur ein Musikliebhaber sein. Das Zusammenwirken von Liebhabern und Berufsmusikern hat man zur Zeit Orlando Lassos ebenso gekannt wie schon im 15. Jahrhundert.

---

[1] Das Gemälde „Apollo und die Musen" von Maerten de Vos (Martin de Vos, 1531–1603) befindet sich im Museum zu Brüssel.

[2] Die verschiedenen Bezeichnungen im 16. Jh. behandelt H. Neupert, *Das Cembalo*, 2. Aufl. Kassel 1951, S. 19ff.

[3] Das Gemälde von Hans Vredeman de Vries (1527 bis ca. 1604) befindet sich im Kunsthistorischen Museum zu Wien, dem ich für eine Photographie zu danken habe.

Es gab also außer dem Musizieren der Fachleute, das unter dem Stichwort „Aufführungspraxis" erforscht ist, und außer dem Alleinmusizieren von Liebhabern, das hier durch die Abbildungen Nr. 3–4, 7–8, 10–11, 13–18, 20, 24, 27–28 belegt wird, als dritte Möglichkeit stets auch das Zusammenwirken von Berufsmusikern und Liebhabern, wobei die Besetzung frei war. Hierfür liefern die Abbildungen Nr. 1–2, 9, 12, 21, 23, 25 und 29 den Beweis. Nirgends beobachtet man „Chorgesang". Die gesellige Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts beruhte auf Solosängern und Solospielern, deren Gruppierung frei war.

Als Abschluß folge eine Darstellung der Musik, die Hans Ruckers in Antwerpen, der führende Klavierbaumeister, 1581 auf einem Doppel-Virginal anbringen ließ: *Musica dulce laborum levamen.* Sie ist nicht so umfassend wie die Musikallegorie Abbildung Nr. 21, da sie sich nur auf die Profanmusik bezieht. Links erblickt man eine Bootsfahrt, in der Mitte Geselligkeit an der Tafel, rechts Tänze[1]. Man erkennt jedoch aus dem Bildnis, daß damals eine Vorführung von Werken durch Berufsmusiker zwar bekannt war, als Inbegriff der „Musik" jedoch das Selbstmusizieren galt. Denn die Damen und Herren in modischer Tracht, die sich um die Tafel in der Mitte gruppieren, sind ohne Zweifel Liebhaber aus der Oberschicht. Links am Boden liegen Laute, Blockflöten und ein offenes Stimmbuch, zum Gebrauch der Musikliebhaber selbst, rechts andere Instrumente, während in der Mitte an der Tafel eine Dame Laute spielt (Abbildung 30).

Die hier veröffentlichten Bildnisse sind aus einem größeren Bestand ausgewählt. Sie widerlegen das, was oben S. 26 als *communis opinio* zitiert wurde. Das 16. Jahrhundert kannte selbstverständlich eine Darbietungsmusik, vor allem bei Festen, da es eine autonome, sich selbst genügende Kunst schon seit der Ars nova des 14. Jahrhunderts gab. Das 15. Jahrhundert brachte jedoch in diesem Punkt einen Umschwung, da mit dem Meßzyklus statt der autonomen eine dienende Kunst die Führung übernahm. Parallel damit ging ein Umschwung in der Profanmusik. Seit 1431 sehen wir Liebhaber aktiv an ihr teilnehmen, zuerst im Adel, nach 1460 auch im Bürgertum. Ihr Singen und ihr Instrumentenspiel nehmen immer größeren Umfang an. Im 16. Jahrhundert ist es so weit, daß neben der Darbietungskunst überall ein Selbstmusizieren von Liebhabern oder von Berufsmusikern oder von beiden gemeinsam sichtbar wird. Es erreicht mit dem Madrigal auch für Profanmusik die Hochstufe einer dienenden Kunst.

Daß der so umschriebene Bereich der Umgangsmusik vom Zeitalter selbst als zentral empfunden wird, bestätigt 1581 die Darstellung *Musica dulce laborum levamen* auf Hans Ruckers' Instrument.

---

[1] Das Doppel-Virginal von Hans Ruckers (1581) befindet sich im Metropolitan Museum zu New York; Gesamtaufnahme bei A. Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten,* Prag 1956, Abb. 210.

Der Harmonie-Begriff in der lutherisch-barocken Musikanschauung

von

WALTER BLANKENBURG

Kein zweiter Begriff erschließt das Wesen lutherisch-barocker Musikanschauung so gut wie der der Harmonie[1]. Er ist im gesamten barocken Musikverständnis, insonderheit aber in dem des Luthertums, nicht nur ein Zentralbegriff, sondern zugleich ein weit über den Bereich der klingenden Musik hinausreichender weltanschaulicher Universalbegriff, der theologisch, philosophisch, ethisch und naturwissenschaftlich gebraucht wird. Das Wort „Harmonie" bedeutet Zusammenklang, Zusammenstimmen und somit Gesetzmäßigkeit und Ordnung. Gemäß der Weltanschauung, in der das barocke Musikverständnis begründet ist, kennzeichnet „Harmonie" nicht nur das Wesen der Musik, sondern auch das der gesamten geschaffenen irdischen wie ungeschaffenen göttlichen Welt. Die Musik ist nur ein, wenn auch besonders eigentümlicher Ausschnitt aus einer umfassenden kosmischen Ordnungswelt. Immer und immer wieder dient zur Begründung der Richtigkeit dieser Weltanschauung das Wort aus der Weisheit Salomonis (11, 22): „Aber du hast alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht", ein Wort, das seit Augustin das ganze Mittelalter hindurch unzählige Male in entsprechenden Zusammenhängen angeführt worden ist. Im erneuten, besonders betonten Zurückgreifen darauf vollzieht sich eine offenkundige Anknüpfung der barocken Musikanschauung an die mittelalterliche, während in der Renaissance und im Frühbarock das Interesse an der Affektenlehre stärker hervortrat. Es handelt sich in diesem

---

[1] Bei den folgenden Ausführungen handelt es sich um die Neufassung eines Kapitels der ungedr. Dissertation des Verf. über *Die innere Einheit von Bachs Werk* (Göttingen 1940). Wiewohl sich dabei gewisse Überschneidungen mit R. DAMMANNS Aufsatz *Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister* (AfMw XI, 1954, S. 206 ff.) ergeben haben, so rechtfertigt sich doch wohl die Veröffentlichung dieses Kapitels einmal im Hinblick auf dessen spezielle Akzentsetzung, sodann aber als eine Arbeit, deren entscheidende Blickrichtung der Verf. gewiß in erster Linie WILIBALD GURLITT verdankt. – Hingewiesen sei auch auf folgende MGG-Artikel: *Barock* (F. BLUME), *J. Buttstedt* (F. BLUME), *J. Crüger* (W. BLANKENBURG), *R. Fludd* (F. BLUME), *J. Kepler* (R. HAASE) und *A. Kircher* (W. STAUDER).

Weltbild nicht um verschiedene Ordnungen innerhalb verschiedener Schöpfungsbereiche, sondern um eine einzige, allenthalben anzutreffende. In seinen *Harmonices mundi Libri V* (1619) hat Johannes Kepler das grandioseste Bild dieser inneren Schöpfungszusammenhänge gezeichnet. Er ist es gewesen, der zuerst eingehend klargelegt hat, daß in dem Laufe der Gestirne Ordnungen walten, die in ihren Maßverhältnissen von den größten und kleinsten Geschwindigkeiten genau den der einfachsten musikalischen Intervalle entsprechen. So entspricht der Lauf des Saturn dem Maßverhältnis der großen Terz 4:5, der des Jupiter dem der kleinen Terz 5:6, der des Mars dem der Quinte 2:3 usw. Die mittelalterliche Vorstellung der *Musica mundana* rückt damit wieder zentral in den Anschauungsbereich musikphilosophischer Betrachtung und doch zugleich, wie sich zeigen wird, mit neuer Blickrichtung. Bereits vor Kepler schrieb Johannes Lippius in seiner *Synopsis musicae* (1612): „Harmonia est in macrocosmo corporali, in caelo, in elemento, in mixto, meteoris, metallis, lapidibus, planta, bestia, est in homine microcosmo...“ 1650 kam des Jesuiten Athanasius Kircher einflußreiche *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* heraus. Zwar läßt sich die Abhängigkeit Kirchers von Kepler nicht nachweisen, jedoch zeigt das abschließende X. Buch seines Werkes in echt barockem universalistischem Denken nächste Verwandtschaft mit Keplers Gedankengängen. Die Überschrift dieses Buches besagt deutlich, worum es sich hier handelt: „De organo de caelo, in quo per decem registra demonstratur naturam rerum in omnibus observasse musicas et harmonicas proportiones.“ Auf Kepler beruft sich ausdrücklich Agostino Steffani in seiner Schrift *Quanta habbia da suoi principii la musica* (1695). Dessen Anschauungen finden sich wiederum vor allem in dem Schrifttum von Andreas Werckmeister, der Steffanis Schrift übersetzte und mit Anmerkungen als *Sendschreiben* (1700) herausgab, ferner bei Johann Buttstedt und Johann Gottfried Walther. In seinem *Musicalischen Lexicon* (1732) führt Walther – zweifellos als seine eigene Anschauung – unter dem Abschnitt „Musica“ u. a. folgendes aus: Die Heiden haben mit der Ableitung des Wortes von Musen zu verstehen gegeben, „daß alle Bewegung der Himmel, der Sitz der Elemente, die Abwechslungen der Jahreszeiten usf. in ihrer Ordnung und herrlichen Proportion nichts anders als eine wohlangeordnete und ineinander geschränkte Harmonie abgeben“. Allenthalben stößt man in der Natur auf Ordnung und Harmonie; nicht zuletzt gilt das auch von der Welt des Mikrokosmos, dem Menschen. Wie Gott die ganze Welt, Himmel und Erde *harmonice* erbaut hat, so hat er gleicherweise den Menschen, der die musikalischen Proportionen in seinen Gliedmaßen trägt, geschaffen[1]. In diesem Sinne sagt Johann Christoph Lorber in seinem *Lob der edlen Musik* (1696), daß „der Mensch ganz musikalisch

---

[1] Vgl. J. Buttstedt im Anschluß an A. Kircher und A. Steffani in seiner Schrift *Ut, mi, sol, re, fa, la – tota musica et Harmonia aeterna* (1717), S. 7 u. 175.

sei"[1]. Kircher weist die wunderbarsten Zahlenverhältnisse am menschlichen Leibe nach, die Werckmeister noch wieder aufgreift. Diese Begriffswelt wird dann auch auf das menschliche Innenleben, vor allem das sittliche Leben übertragen. Auch hier findet das Wortpaar Ordnung und Unordnung Anwendung. Eine solche Betrachtungsweise ist weder eine Erbschaft Luthers noch entspricht sie der Denkungsart der lutherischen Orthodoxie; sie hat sich vielmehr aus einer Begegnung von christlichem Glauben und naturphilosophischem Denken im 17. Jahrhundert ergeben. Die Sünde wird dementsprechend als die Störung der Harmonie mit Gott bezeichnet. Der Satan ist der Feind aller Harmonie, er ist durch seinen Fall aus der Harmonie mit Gottes Willen herausgetreten und hat nun keinen Anteil mehr am Guten[2]. Der Mensch ist durch den Teufel in die Unordnung mit hineingerissen; aber er vermag im Gegensatz zu diesem durch die Gnade Christi in den Zustand der Harmonie mit Gott zurückversetzt zu werden[3]. Ja, die Wirkung der Taufe wird geradezu dahingehend beschrieben, daß sie den Menschen in eine geistliche Harmonie mit Gott bringe. Was für den Einzelmenschen gilt, trifft ebenso für die menschliche Gemeinschaft zu. Auch der Staat ist nichts anderes als ein Ausdruck des göttlichen Ordnungswillens, der die Menschen in Eintracht miteinander verbinden möchte.

Die geheimen Zusammenhänge zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos stellten nun freilich die Theoretiker vor schwerwiegende Probleme. Aus der Entsprechung von beiden wird gefolgert, daß der Mikrokosmos vom Makrokosmos regiert werde. „Wir wissen auch, daß die inferiora oder irdischen Dinge von den superioribus oder Gestirnen regiert werden und ihre Einflüsse haben auf den natürlichen Menschen selber; dieses könnte auch nicht sein, wo nicht des Menschen Geist, Seele und Leib eine Gleichheit und analogiam mit den oberen Wesen hätte und in gleicher Proportion stünden", so Steffani in dem *Sendschreiben*. Aber gleichzeitig nimmt er an, und Buttstedt stimmt ihm darin zu, daß „das Obergestirn in dem Menschen nichts Böses wirken kann, sondern die Sünde zeugete die Sünde, wie auch der Mensch sein in sich habendes Gestirn, das ist seine gute proportiones und Ordnung durch ein unordentlich Leben, Schwelgerei und andere Laster verderben und in Unordnung bringen kann"[4]. Wir sehen, daß sich an diesem Punkte die Astrologie in das Gedankensystem des barocken Weltbildes einschleicht und die mensch-

---

[1] Die aufschlußreichsten Verse dieses Sinngedichts sind bei W. Gurlitt, *Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk,* [4]Kassel u. Basel 1958, S. 55, wiedergegeben.

[2] Vgl. Werckmeister, *Der edlen Music-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch...*" (1691), Vorrede u. S. 20.

[3] „Hinc diabolus anharmonicus semper iacet semel lapsus. Homo ab ipso deceptus resurgere potest per gratiam solam...", J. Lippius in der Vorrede zur *Synopsis musicae* (1612).

[4] Vgl. Buttstedt, S. 53.

liche ratio an ihre Grenzen kommt. Die dabei auftauchenden Probleme lassen sich nur durch Gewaltsamkeiten lösen. Es spricht die christliche Glaubensüberzeugung, wenn Werckmeister dann ganz einfach sagt: „Astra regunt homines, sed Christus temperat astra.“[1] Und noch an einem anderen, speziell die Musik betreffenden Punkte werden die inneren Schöpfungszusammenhänge zum Problem, nämlich bei der offenbaren Tatsache, daß verschiedene Zeiten einen verschiedenen musikalischen Geschmack haben. Wie ist dies möglich, wo doch das Fundament der Musik ein unveränderlich kosmisches ist? Steffani gibt auf diese Frage folgende Antwort: „Wie die klingende Harmonie in unsere Ohren fällt..., also fällt die Harmonie des Gestirns in unser Gemüt, regiert und treibt dasselbe... Und wie die constellationes sich von Zeit zu Zeit verwechseln, also werden die Gemüter durch solchen Sternengeist und harmoniam verändert, daß von einer Zeit zur anderen die humores und mores des Menschen verändert werden.“[2] Diese Äußerung zeigt, wie sehr die barocken Musiktheoretiker Anteil an der Neigung ihrer Zeit zu mystischer Spekulation gehabt haben. Auch in Kirchers *Musurgia universalis* gibt es dafür mancherlei Beispiele, und daß auch J. G. Walther in diese Richtung tendierte, bezeugt sein Briefwechsel mit seinem Freund H. Bokemeyer[3]. Doch dürfen uns Übersteigerungen nicht dazu verführen, die bleibende Gültigkeit dieser Anschauungen zu übersehen. Diese liegt in der Erkenntnis der göttlichen Ordnungskräfte in der geschaffenen Welt und in der Erneuerung des Wissens darum, daß die Musik ein Teil dieser Ordnung ist. –

Die Barockzeit hat die Welt mit solcher Lebendigkeit als einen von Gott geregelten und geordneten Mechanismus verstanden und begriffen, daß sie sich den Schöpfer selbst nicht anders als eine Macht der Ordnung vorstellen konnte[4]. Ist nicht die sichtbare Welt ein einziges großes Zeugnis dafür, daß Gott ein „harmonisch Wesen“ (Werckmeister) ist, daß die natürliche Welt in ihren Ordnungen nur ein Spiegel und Schatten, ja ein Vorgeschmack der vollkommenen Sinneswelt, der himmlischen Harmonie, und daß Gott der Architypus, d. h. das Urbild dieser Sinnenwelt ist? „Ultimus vero est omnis harmoniae Architypus et Fons ter Optimus Maximus Deus“ (J. Crüger, *Synopsis Musica*). Unaufhörlich reden die Theoretiker von der wunderbaren Weisheit Gottes, auf deren Spuren der Mensch allenthalben in der Schöpfung stößt, und sie sehen in dem Optimus Maximus nicht zuletzt den himmlischen Architectus, der alles nach „Maß, Zahl und Gewicht“ geordnet hat. Die Harmonie gehört zu Gottes Wesenheit, sie ist selbst etwas Göttliches und daher Unerschaffenes, gleichsam von Ewigkeit zu Ewigkeit[5]. Die Schrift sage zwar,

---

[1] Vgl. Werckmeisters *Harmonologia musica* (1702).
[2] Steffani im *Sendschreiben*, S. 51.
[3] Vgl. G. Schünemann im Bjb. 1933, S. 117f.
[4] Vgl. Buttstedt, S. 13.
[5] Vgl. ebda. S. 106.

daß Himmel und Erde vergehen, aber sie sage nichts darüber, daß auch die Harmonie vergehe [1]. Sogar der über seine Zeit schon hinausstrebende Johann Mattheson bezeichnet noch die Harmonie als etwas Unerschaffenes, da sie „ja unsere stärkste idea von dem ewigen Leben auf das singende und klingende Lob Gottes, dessen seliges Anschauen und Dienst sich beziehet". Deshalb meint er auch, daß die Musik ein Rest des Paradieszustandes ist, den Gott den Menschen „als ein sonderliches Geschenk und gemeines Labsal zur Erleichterung der schweren Arbeit und Sorgen im mühseligen sterblichen, auch zum Vorbild von jenem ewigen Leben" gelassen hat [2]. In diesem Zusammenhang ist es ein Wort aus dem Buch Hiob (Kap. 38, 7), das als biblischer Beweis für die Richtigkeit dieser Lehre immer wieder angeführt wird. „Ja, es ist die Harmonie gewesen, ehe der Welt Grund gelegt wurde, wie solches im Buch Hiob Kap. 38 zu vernehmen, da Gott sagte: ‚Wo warst du, da ich die Erde gründete? Da mich die Morgensterne miteinander lobten und jauchzten alle Kinder Gottes?' Da sie nun alle und miteinander gelobt und gejauchzt haben, müssen sie in Einheit und Harmonie gewesen sein" [3]. Auch auf dem Titelblatt von Buttstedts *Ut-mi-sol*... findet sich dieser Spruch.

Der Eindruck von der Musik als einer in der sichtbaren Welt wahrnehmbaren göttlichen Ordnung, als einem in der Zeit aufleuchtenden Strahl der Ewigkeit, wirft nun folgerichtig die Frage auf, ob im Himmel nicht mit den gleichen Tönen und Instrumenten wie auf der Erde musiziert werde, und es darf uns nicht wundern, daß diese konsequenterweise bejaht worden ist [4]. So lebt neben der Musica mundana auch die mittelalterliche Anschauung von der Musica coelestis mit neuer Kraft wieder auf. Wovon diese vergängliche Welt nur einen Vorgeschmack geben kann, das wird in der Ewigkeit erst völlig erfahren werden. Wozu aber hat Gott diese Himmel und Erde durchwaltende musikalische Ordnung geschaffen, wenn nicht dazu, daß sie immerwährendes Zeugnis von der Majestät, Weisheit und Ehre des Archimusicus abgebe, damit das Abbild der göttlichen Harmonie hier auf Erden schließen lasse auf die Größe des Urbildes und es also ad majorem Dei gloriam zeuge, und damit sie auch den Menschen Freude bereite, indem ihnen die göttliche Harmonie eine Erinnerung an das verlorene Paradies und zugleich einen Vorgeschmack von der Ewigkeit gebe und mit beiden zugleich ein Labsal in den Mühen dieses irdischen Lebens? So wird die Musik miteinbezogen in eine universale Weltschau, in einer leidenschaftlichen Hinwendung zu den verborgenen Ordnungen und inneren Gesetzmäßigkeiten der natürlichen Welt wie in einem überaus lebendigen Glauben daran, daß mit der

---

[1] Vgl. ebda. S. 174.

[2] J. Mattheson, *Das neueröffnete Orchester*, Hamburg 1713, Supplementum S. 302.

[3] Vgl. Werckmeister, *Der edlen Musik-Kunst*..., Kap. 2.

[4] So Werckmeister im *Sendschreiben*, S. 91, Buttstedt, S. 107, im Anschluß an Kircher.

Erkennbarkeit dieser göttlichen Spuren in der irdischen Sinneswelt dem Menschen nur erst eine Vorahnung von der vollkommenen Himmelswelt gegeben ist. Stärker als im Mittelalter ist dabei die Vorstellung von der Musica coelestis mit naturphilosophischen Gedanken behaftet, eine Folge der eigentümlichen Lehre von der Musica mundana im Barock.

Eine besonders lebendige Veranschaulichung hat dieses Musikverständnis in der Stellung und der Prospektgestaltung der Orgel in dem lutherisch-barocken Kirchenbau erhalten. In ihm gehört die Orgel mit Taufstein, Altar und Kanzel zusammen zu den „Prinzipalstücken" des Gotteshauses, die sich in der Mittelachse des Schiffes übereinander aufbauen; dabei nimmt die Orgel in Verbindung mit der Sängerempore den höchsten Platz ein. Diese Regel hatte fast ausnahmslos nahezu zwei Jahrhunderte Gültigkeit und findet sich daher in vielen Beispielen, vor allem in den Schloßkirchen barocker Residenzen, jedoch auch in zahllosen schlichten Dorfkirchen Mitteldeutschlands bestätigt. Daß mit der den gottesdienstlichen Raum krönenden Stellung der Orgel die barocke Anschauung von der Unvergänglichkeit der Musik veranschaulicht werden soll, geht ebensosehr aus dem gleichnishaften Verständnis des Deckengewölbes im Gotteshaus als Himmelsraum, an den die Orgel heranreicht, wie aus der häufigen Verzierung des Prospektes mit musizierenden Engeln hervor. In dem bekannten Conradschen Stich, der Schütz mit seiner Kantorei in der Dresdner Schloßkirche darstellt, ist uns eine besonders greifbare Auslegung der Symbolik des protestantisch-barocken Kirchenraumes überkommen. Hier hat der unten im Schiff des Raumes singende Chor der Menschen in Gemeinschaft mit allen verfügbaren Instrumenten auf einer Mittelempore und dem darüber sich auf einer oberen Empore erhebenden großen Orgelwerk, welches das über und über von musizierenden Engeln lebende Himmelsgewölbe berührt, Anteil an dem ewigen Gotteslob. Von eindringlicher Bildhaftigkeit ist auch die Schloßkirche zu Weimar, die sog. Himmelsburg, die in ihrer ursprünglichen Gestalt zwischen Kanzel und Orgel, die ihrerseits über dem Gewölbe im Himmelsraum steht, eine Jakobsleiter hatte. Alle derartigen Darstellungen dürfen keinesfalls als bloße Ornamente verstanden werden, sondern haben in ihrer Sinnbildlichkeit reale Bedeutung[1]. –

---

[1] Vgl. den CONRADschen Stich u. a. bei H. J. MOSER, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk,* [2]Kassel u. Basel 1954, neben S. 496, sowie in *H. Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Band VI, *Der Psalter nach C. Beckers Dichtungen,* hg. von W. BLANKENBURG, Neuaufl. Kassel 1957. Zur ganzen Frage ferner meinen Aufsatz *Die Bedeutung der Orgel in den Kirchenbauten des Barock,* Kunst und Kirche XV, 1938, Heft 3, S. 7ff. Eine Abbildung der Weimarer „Himmelsburg" findet sich bei CH. S. TERRY, *Johann Sebastian Bach,* Leipzig 1929, Tafel 27. – Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang auch an den volkstümlichen, bei einem Satz von J. R. AHLE (1660) vorkommenden Vers: „Alles, was irdisch ist, muß endlich vergehn, / Musica bleibet in Ewigkeit stehn", wie auch an die einfachere Fassung „Himmel und Erde werden vergehn, aber die Musica bleibet bestehn" (wenn es hier zuweilen „Musici" heißt, dann kann sich dies nur auf die Fortsetzung und Vollendung des irdischen

Nach der Beschäftigung mit der Bedeutung der Musica mundana sowie der Musica coelestis in der lutherisch-barocken Musikanschauung stellt sich nun schließlich auch die Frage nach der Musica humana bzw. instrumentalis, d. h. der klingenden und vom menschlichen Ohr wahrnehmbaren Musik. Bezeichnenderweise lassen sich zwischen der Musica humana und Musica mundana gar nicht immer scharfe Trennungslinien ziehen. Das zeigt sich sogleich bei dem ersten, in jener Epoche immer wieder erörterten Problem, ob die Musik eine Wissenschaft sei. Während dies etwa zur Zeit Kirchers eine noch kaum angefochtene Überzeugung war, löste sich die Musik im Strom der vorwärtsdrängenden Aufklärung, die auf die allmähliche Verabsolutierung der Künste hinzielte, immer mehr aus dem Verband der Wissenschaften. Der Kampf der protestantischen Kantoren im Verein mit gewissen Richtungen des Katholizismus um die Rettung der Musik als einer wissenschaftlichen Disziplin bedeutete nichts anderes als ein leidenschaftliches Bemühen um die Erkenntnisse der kosmischen Fundamente der Musik. Buttstedt klagte einmal, ehedem sei die Musik der philosophischen Fakultät einverleibt gewesen, „heutzutage aber halte sichs ein Magister für einen Schimpf, wenn er als Musicus sollte intituliert werden“ [1]. Werckmeister verfolgte mit seiner deutschen Ausgabe von Steffanis *Sendschreiben* keinen anderen Zweck, als mit Hilfe einer anerkannten Autorität den Nachweis zu erbringen, daß die „Musik eine wahrhaftige Wissenschaft“ sei [2]. Es war ein Kampf um die Zukunft der Musik überhaupt. Auch der Solmisationsstreit zwischen Buttstedt und Mattheson findet in ihm seinen geschichtlichen Sinn. Daß dieser Streit freilich so ergebnislos verlief, war die Schuld beider Parteien. Weder erkannte Mattheson, obwohl er nicht einmal die alten Fundamente ganz aufgegeben hatte, worum es ging, noch besaß der kleinbürgerliche thüringische Kantor Buttstedt die Fähigkeit, dem weltgewandten Hamburger die weittragende Bedeutung dieser Auseinandersetzung klarzumachen [3]. Es war das Verdienst Zarlinos gewesen, in der wissenschaftlichen Betrachtung der Musik den rechten Ausgleich zwischen der Musica theoretica und Musica practica herbeigeführt zu haben; denn beide bedingen einander [4]. Demgegenüber führte das 17. Jahrhundert nicht nur zu

---

Gotteslobs bei den himmlischen Heerscharen beziehen). Der Anklang beider Worte, vor allem des letzteren, an Lukas 21, 33: „Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte vergehen nicht“, ist unübersehbar; er will besagen, daß die Musik auf Grund ihres von Gott gesetzten Wesens wie ihrer göttlichen Bestimmung Anteil an der Ewigkeit hat.

[1] A. a. O., S. 11.

[2] Vgl. ebda. und WERCKMEISTERS Vorwort des *Sendschreibens;* ferner vom Verf.: *Die Nachwirkung der artes liberales in den reformatorischen Gebieten und deren Auflösungsprozeß,* Kongr.-Ber. Hamburg 1956, Kassel 1957, S. 60ff.

[3] BUTTSTEDTS *Ut-mi-sol...* war bekanntlich eine Streitschrift gegen MATTHESONS *Neueröffnetes Orchester;* dieser antwortete mit seinem *Beschützten Orchester* (1717).

[4] Vgl. H. ZENCK, *Zarlinos ‚Istitutioni harmoniche‘* als *Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance,* ZfMw XII, 1929/30, S. 542f.

einem neuen Verständnis der Musica theoretica, sondern auch zur Erkenntnis von der Notwendigkeit, auf diese als das Fundament aller musikalischen Betätigung hinzuweisen. Schon Lippius fragte mit Besorgnis, wie es möglich sei, daß es so viele Musiker gibt, aber kaum einer sich um die „causae et fundamenta genuina methodica" bemüht. „Mathematici harmoniam musicam transiliunt, cantores nesciunt, nil curant componistae." Einst, und er meinte damit die Zeit bis zu Zarlinos und Orlandos Tagen, sei das anders gewesen[1]. Robert Fludd unterschied noch ganz in mittelalterlichem Sinne zwischen Musicus perfectus und imperfectus. Während Zarlino den Begriff des *musico perfetto* neu prägte und darin die Vereinigung von Musicus und Cantor vornahm[2], formulierte Fludd: „Musicus perfectus est, qui non partes musicae componit, sed veram earum rationem reddere potest. Musicus imperfectus est, qui tantum versatur vel in musica harmonica vel rhythmica vel metrica."[3] Die Wissenschaftlichkeit der Musik wurde mit dem Hinweis bewiesen, daß sie ohne die Hilfe anderer Wissenschaften weder bestehen noch erlernt werden könne und daher ein Studium erfordere[4]. Dabei handelt es sich in erster Linie um die Mathematik. Die Musik ist auf die Mathematik gegründet[5]. Folgende Begriffsbestimmung kehrt ähnlich in allen einschlägigen Werken wieder: „Musica est scientia mathematica circa numerum in sono ad efficiendam cantilenam. Musica est scientia mathematica subalternata: quia principia ex mathematica simplici tam quoad numerum ex arthmetica quam quoad magnitudinem in monochordo mensurabilem ex geometria mutuatur eaque ad rem physicam sc. sonum applicat."[6] Am Monochord werden die Proportionen der Intervalle erkannt und berechnet. Die Zuhilfenahme geometrischer Berechnungen erbringt den Beweis, daß die einfachsten konsonanten Intervalle sich auf die einfachsten Zahlenverhältnisse gründen. Es folgt daraus – und das ist für die barocke Musikanschauung eine Erkenntnis von besonderer Tragweite –, daß das Einfachste zugleich das Angenehme ist, während die Vielheit verwirrt. Dies gilt ebenso für die Intervalle bzw. Akkorde wie für die Rhythmik. Um die Proportionen der Konsonanzen auszudrücken, bedarf es lediglich der Zahlen 1–8 ausschließlich der 7. Bei den Taktformen kommen

---

[1] *Synopsis Musica,* Vorwort.

[2] Vgl. Zenck, a.a.O., S. 560.

[3] Fludds Klassifikation der Musik ist auf einer Sondertabelle in Buttstedts *Ut-mi-sol...* wiedergegeben.

[4] „Imon sine harum scientiarum [sind vorher aufgezählt] alternantium auxilio musica nec constare nec addisci potest", so Buttstedt S. 7; „Darum wird die Musik eine Scientia genannt, weil sie ihre Causas hat. Scire enim est rem per causas cognoscere", so Werckmeister in seinem *Cribrum musicum* (1700), S. 5.

[5] Vorbedingung für die Aufnahme in die Mizlersche Societät, zu der seit 1747 bekanntlich Bach gehörte, war philosophische und mathematische Bildung; vgl. Fr. Wöhlke, *Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte des 18. Jh.,* Würzburg 1940, S. 101.

[6] Vgl. Steffanis *Sendschreiben,* S. 39, auch bei Buttstedt S. 7.

sogar nur die Zahlen 1–4 in Betracht. In beiden Fällen erscheinen freilich auch höhere Zahlenwerte; diese lassen sich jedoch stets auf die genannten Grundzahlen zurückführen. So sind beispielsweise der $^9/_8$- und der $^{12}/_8$-Takt nur besondere Dreitaktformen[1]. In der Rhythmik stellt das Zweiunddreißigstel den äußersten Zahlenwert dar; alles, was darüber hinausgeht, verwirrt und verletzt das Gehör.

Solche Feststellungen erscheinen den Theoretikern nicht zufällig, sie haben vielmehr ihren Grund im universalen Walten der göttlichen Ordnung und Harmonie. Da ja der Mensch selbst nach einer einfachen mathematischen Regel gebaut ist, kann er nur Freude haben an dem, was ihm gleicht. „Omne simile suo simili oblectatur" lautet ein alter Spruch, der sich in der Musik bewahrheitet und daher oft angeführt wird[2].

In der rechten mathematischen Begründung der Musik, d. h. in ihrer Zurückführung auf die einfachsten Zahlenordnungen, wird zugleich das Geheimnis der guten musikalischen Wirkung erfaßt. Werckmeister sagt: „Die Natur bringt es mit sich, wenn die Gesänge ordentlich komponiert und die Aequalität der Mensur in Musiken in acht genommen wird, daß es alsdann eine Freudigkeit erweckt, welche den Menschen gleichsam hüpfend und bewegend macht. So aber eine rückend und gezerrte, mit vielen Dissonantien versalzene und in der Mensur verwirrte harmonia und allzu geschwinder Mischmasch gemacht wird, vor demselben bekommt man gar bald einen Ekel, ja es ist die Krankheit selbst. Gleich wie die Pulsader in dem Menschen in rechter Aequalität nicht zu geschwinde oder zu langsam schlägt, so ist eine freudige Natur oder Gesundheit bei dem Menschen zu vermuten, wo aber das contrarium gespürt wird, so ist gewiß keine gute harmonia der Gesundheit bei demselben Menschen vorhanden."[3] Und Steffani schreibt: „Je näher ein Ding der Unität und Aequalität, je vollkommener, deutlicher und angenehmer es ist und umgekehrt."[4] Aus diesen Äußerungen geht hervor, daß alle Musik durch eine einfache Zahlenordnung bestimmt sein muß, wenn sie recht und wirkungskräftig sein will. Dieser Erkenntnis liegt zutiefst die Anschauung zugrunde, daß die Zahl der Träger des göttlichen Weltenbaues ist[5]. „Dum Deus calculat, fit mundus" (Leibniz). Diese Worte gelten nicht nur für die Entstehung der Welt als Ganzes, sondern auch für die ihrer einzelnen Teile. Die Zahl ist daher auch Gestaltungsprinzip der Musik. „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" (Leibniz)[6]. Aus-

---

[1] Werckmeister im *Sendschreiben,* S. 68.

[2] Vgl. das Vorwort von Werckmeisters *Erweiterter und vermehrter Orgel-Probe* (1698), Faks.-Neudr. Kassel 1927.

[3] *Der edlen Music-Kunst Würde...,* Kap. 10.

[4] In Werckmeisters Ausgabe des *Sendschreibens* S. 62.

[5] Vgl. das auf S. 44 erwähnte Bibelzitat Weisheit Salomonis 11, 22.

[6] Wie sehr Leibniz an der lutherisch-barocken Musikanschauung Anteil hat, bezeugt seine Schrift *Von der Weisheit,* von der W. Gurlitt in seinem Aufsatz *Musik*

drücke wie *sonus ex numero* oder *numerus sonorus* (Zarlino) sind allgemein gebräuchlich. Und immer werden dabei die Zusammenhänge von Musik und Zahl auf dem Hintergrund des göttlichen Schöpferwillens gesehen. Die Zahl ist ein Mittel Gottes bei der Weltgestaltung und daher von dem Geheimnis seiner Weisheit umhüllt. Alle Zahlen haben ihren Ursprung in der Unität und Aequalität, d. h. in der Eins. Je mehr sich etwas dem Ursprung nähert, je näher der Eins also, desto näher auch dem göttlichen Ursprung. „Unitas est radix omnis numeri“ [1], und „es müssen die Takte oder Mensur nach den Zahlen, so der Aequalität am nächsten sein, eingerichtet worden“ [2]. Musikalische Zahlenordnung und Wirkung stehen daher in ursächlichem Zusammenhang. Die rechte Musik erscheint letztlich als eine Summierung der Ursprungszahl Eins in eine bestimmte gute Ordnung gebracht. „Quemadmodum enim numerus non esset, nisi unitas esset: nec magnitudo si non punctum etc. Cum numerus fiat ex unitate repetita, magnitudo ex fluxione puncti et tempus a momento numeretur. Ita nec intervallum nec harmonia esset, nisi ex sonis principium duceret...“ [3] Der universale Begriff *harmonia* hat also sowohl ontologischen wie psychologischen Charakter; dabei handelt es sich nur um zwei Seiten von ein und derselben Sache [4].

Mit der grundlegenden Bedeutung der Zahl in der lutherisch-barocken Musikanschauung hängt ihre häufige Verwendung als Symbolträger göttlicher Wahrheiten zusammen. Dabei erscheinen die Grenzen zwischen einer als göttliches Ordnungsprinzip geschauten Zahlenwelt und der Zahl als Sinnbild göttlicher Weisheit zuweilen fließend. So liegt es schon im Wesen der Sache begründet, wenn die Zahl *Eins* als göttliche Ursprungszahl von vornherein beides, nämlich kompositorischer Baustein sowie Sinnbild ist [5]. Zu den weiteren

---

und Rhetorik, Helicon V, 1944, S. 84f., handelt; vgl. auch meine unten, Anm. 4, genannte Abhandlung.

[1] Lippius, *Synopsis musicae,* Vorwort.

[2] Werckmeister im *Sendschreiben,* S. 68.

[3] J. Crüger in seinen *Quaestiones musicae practiae* (1650).

[4] Allein von diesem Anschauungsbereich her ist m. E. Bachs bekanntes Wort über „Des Generalbasses finis und End-Ursache“ richtig zu interpretieren, wie ich es in der Abhandlung *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung* (Bach-Gedenkschrift 1950, Zürich 1950, S. 25ff.) unternommen habe. Auch das (recht verstandene) Komponieren zu Gottes Ehre und zur Rekreation des Gemüts ist ein und dasselbe.

[5] Die Beschäftigung mit der Zahlensymbolik ist in der gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Forschung und Betrachtung fast zu einer Art Mode geworden, was auf der anderen Seite zuweilen um so größere Skepsis hervorgerufen hat. Beides kann zur Gefahr werden. Das sollte vermieden werden einmal durch die Beschäftigung mit den geistigen Wurzeln der Zahlensymbolik, die dem biblischen Denken ebenso vertraut ist wie dem naturphilosophischen Denken in der Barockzeit; beides begegnet sich hier. Zum anderen bedeutet die Vorstellung von der Zahl als einem nicht nur quantitativen, sondern auch qualitativen Begriff nicht, daß nun auch allenthalben Zahlensymbolik vorliegen müßte. Wo sie aber – wie gewiß oft genug in Bachs Werk – angetroffen wird, da bedingen sich gegenseitig natürliche, d. h. kom-

Zahlen mit Symbolcharakter gehört insonderheit die *Sieben*. Sie gründet auf der Tatsache, daß die Konsonanzen lediglich die Zahlen 1–8 ohne die Zahl 7 bei ihren Proportionen aufweisen, für die Theoretiker ein Mysterium von ganz besonderer Sinnbildlichkeit. Für die anerkannten Konsonanzen, nämlich Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz, große und kleine Sexte heißen die Bruchzahlen:

$$^1/_2 \quad ^2/_3 \quad ^3/_4 \quad ^4/_5 \quad ^5/_6 \quad ^5/_3 \quad ^8/_5$$

Das sind sieben Intervalle mit sieben verschiedenen Zahlen ohne die Sieben-Zahl selbst. Die Sieben aber ist die Zahl der Ruhe („und es ruhte Gott am siebenten Tage" Gen. 2, 2), der Vollkommenheit. Man kann nicht sagen, daß sich die Betrachter hier ins Reich der leeren Spekulation verlieren; sie stellen diese Zusammenhänge einfach fest und bleiben staunend vor einem Geheimnis stehen. Buttstedt stellt den Sachverhalt folgendermaßen dar:

„Anlangend den numerum septenarium in specie, so ist bekannt, daß 1. die heiligen patres solchen nicht ohne Ursach numerum sacrum nennen, 2. die Herren philosophi numerum quietum, 3. der Abt Steffani in solchen ein sonderliches Mysterium setzt, und so wir auch nicht wüßten, daß musikalische proportiones in dem Himmelsgebäu und anderen Schöpfungen Gottes enthalten wären, so ist doch nachdenklich, daß die ganze harmonia nur in den ersten sieben (verstehe harmonischen) Zahlen steckt und daß nicht alle Zahlen harmonisch sind, wo man nicht die Reduktion auf diese machen kann. So besteht demnach die Harmonie in einem septenario, schließt doch den septenarium sieben aus, ist ein Paradoxon und steckt noch viel Geheimnis darin verborgen. In diesen Zahlen stecken auch sieben consonantiae simplices als Oktave, Quinte usw. Mehr sind nicht in rerum natura zu finden; denn wo man mehr haben will, werden diese nur in den Oktaven repetieret." [1]

Von besonders grundlegender Bedeutung für das lutherisch-barocke Musikverständnis ist auch die *Drei*zahl, wobei wiederum die christliche Symbolik naturphilosophisch begründet erscheint. Bei ihrem sinnbildlichen Gebrauch zeigt sich gegenüber der mittelalterlichen Zahlensymbolik, daß die harmonische Ausdruckskunst, die im 16. Jahrhundert, zur Zeit der Musica reservata, gegen die Numerusgestaltung der Gotik des 15. Jahrhunderts in bewußten Gegensatz gestellt wurde, im Barock mit deren Erbe eine Synthese eingeht. Jetzt wird auch die Dreiklangharmonik als Numerusgestaltung aufgefaßt und obendrein oft genug symbolisch gedeutet. Schon die auf Glarean

---

positorische Ordnungskräfte und sinnbildhafte Zeichensprache. Die Sinnbildlichkeit (welcher Art sie auch sei, also nicht nur die der Zahl) ist dann nicht ein der Kunst wesensfremdes Element, sondern steht, weil sie mit der Kompositionstechnik verwoben ist, in unmittelbarem Zusammenhang mit deren Schönheit und Wirkung. Verwiesen sei für die biblische Zahlensymbolik auf den wertvollen Aufsatz *Die Zahl in der Offenbarung* von E. Reisner, Pastoraltheologie XXXVII, 1941, S. 87ff.

[1] A.a.O., S. 24. Ein grandioses Beispiel der symbolischen Verwendung der Siebenzahl ist der erste Satz des Credo in Bachs h-moll-Messe, den ich in meiner *Einführung* in das Werk ([2] Kassel 1957, S. 25ff.) erläutert habe. – Wie bedeutungsvoll der gesamten barocken Geisteswissenschaft der *sacer septenarius* erschienen ist, beleuchtet höchst anschaulich und aufschlußreich eine Medaille, die im Jahre 1707 anläßlich des hundertjährigen Bestehens der Universität Gießen geprägt wurde.

zurückgehende endgültige Erklärung der Terz zur vollkommenen Konsonanz wird sinnbildlich gewertet. Die Heiden hätten die Terz als Konsonanz nicht erkennen können, weil sie von der göttlichen Dreieinigkeit nichts gewußt hätten[1]. Die Terz wird jetzt als ein Bestandteil des Vollkommensten, was die Musik hier auf Erden überhaupt aufzuweisen hat, angesehen. Dieses aber ist nach Ansicht der Musiktheoretiker der Barockzeit nichts anderes als der Dur-Dreiklang und seine Umkehrung, der Moll-Dreiklang; denn die „Trias harmonica perfecta" ist ein Mysterium: sie besteht aus drei Tönen (Monaden) und drei Zweiklängen (Dyaden), einer Quinte, einer großen und einer kleinen Terz, und ergibt einen Dreiklang. Und „diese drei soni machen eine vollkommene harmonia und sind unzertrennlich verbunden; denn sonsten die harmonia nicht vollkommen wäre. Und wenn wir die Triaden hören, so ist es nicht anders als ein Unisonus und ist doch ein trisonus und gar recht ein Unitrisonus zu nennen"[2]. Bereits Lippius, auf den der Begriff „Trias harmonica" offenbar zurückgeht, während der Ausdruck „Dreiklang" erst viel später von den Theoretikern verwandt wird, sagt: „Trias harmonica simplex et recta radix vera est unitrisona omnis harmoniae perfectissimae plenissimaeque, quae dari in mundo potest."[3] Und er nennt – darin folgen ihm viele Theoretiker – den Dreiklang eine „imago et umbra magni mysterii divinae solum adorandae Unitrinitatis"[4]. So wird die Trias harmonica, die in der Renaissance zum Ausgangspunkt der musikalischen Kompositionslehre gemacht worden war, weil sie sich als Träger einer Ausdruckskunst besonders geeignet erwies, in der Folgezeit wiederum zum Symbol eines Objektiven, nämlich der göttlichen Dreieinigkeit. Nicht das Kirchentonsystem des Mittelalters, sondern die neue auf Dur und Moll beruhende Harmonielehre geht jetzt mit der auf der Zahl gegründeten musikalischen Wissenschaft Hand in Hand. Von daher bekommt der Begriff „tota musica" aus der alten Solmisationsregel „Mi et fa est tota musica"[5] jetzt einen universalen grundsätzlichen Klang, wie es der vollständige Titel von Buttstedts wiederholt zitiertem Buch in klassischer Form zeigt: *Ut-mi-sol-re-fa-la tota musica et harmonia aeterna, neueröffentes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices* (1717) zeigt. Er besagt, daß Dur (ut – mi – sol) und Moll (re – fa – la) die göttliche Grundlage der Musik ist, die dem Wesen der Trinität entspricht[6]. Hier wird

---

[1] Buttstedt, S. 172.

[2] Ebda. S. 170.

[3] *Synopsis Musica,* Kap. „De Triade musica". Fr. E. Niedt schließt sich in seiner *Musicalischen Handleitung* (1700) diesen Gedankengängen an.

[4] Ebd. – Neuerdings konnte C. Dahlhaus das symbolische Dreiklangsverständnis schon rund zwei Jahrzehnte vor J. Lippius in den *Isagoges musicae libri duo* des Cyriacus Schneegass (1591) feststellen; vgl. Musik und Kirche XXV, 1955, S. 251f.

[5] Vgl. z. B. Crügers *Quaestiones musicae practicae.*

[6] Buttstedts Buch enthält ein für diesen Zusammenhang sehr viel besagendes Titelbild, das ich in meinem Aufsatz *Der Titel und das Titelbild von J. H. Buttstedts Schrift „Ut, mi, sol..."* beschrieben und gedeutet habe (Mf III, 1950, S. 64ff.). Dort

nun vollends deutlich, wie bei der universalen Bedeutung des Harmonie-Begriffs in der lutherisch-barocken Musikanschauung theologisches, naturphilosophisches und musiktheoretisches Denken ständig überlagert ist. Die harmonischen Grundlagen der Musik sind ein Zeugnis für die Analogia entis; d. h. dem göttlichen Wesen der Trinität entspricht natürliches Sein in der Schöpfung. Natürliche und biblische Offenbarungstheologie sind unbekümmert ineinander verwoben; denn die Musik in sich selbst als „Formular der Weisheit und Ordnung Gottes" (Werckmeister in seiner *Harmonologia musica*) ist göttliche Offenbarung; sie ist eine „ars aeternis naturae legibus adstricta" (M. Meibom bei Werckmeister ebda.). Bibel und Kirchenväter dienen gleichsam nur zur nachträglichen Rechtfertigung dieser höchst bemerkenswerten Anschauung. Das lutherisch-barocke Musikverständnis erscheint hier mit stark rationalistischen Zügen durchsetzt. Tatsächlich kann man den Kampf um die Rettung der Musik als Wissenschaft in jener Zeit auch im Hinblick auf die klingende Musik als einen Kampf um ihre rationale Begründung bezeichnen. Dessen sind sich die Theoretiker vollauf bewußt gewesen; sie haben gerade diesen Kampf führen wollen. Hatte Zarlino den uralten Streit, ob der Sensus (das Gehör) oder die Ratio (die Vernunft) die Richterin über die Musik sei, zugunsten des Gehörs entschieden, so wird jetzt die Ratio auf alle Fälle als Mitrichterin hingestellt. Ratio und sensus lautet die neue Parole. Werckmeister hat sich darüber am schönsten geäußert:

„Denn dieser mathematische Grund zeiget, warum eines mit dem anderen klinge und eine harmoniam mache, warum ein anderes nicht klinge und eine Dissonanz gebe; warum eine Dissonanz sich lasse resolvieren, die andere aber nicht, warum diese progressio gut, eine andere aber zu verwerfen sei und was dergleichen mehr in der Composition sich zuträgt, welches denn physicè und bloßer Dinge durch das Gehör nicht kann penetriret werden. Das Gehör ist nur gleich als ein Ja, Herr, bewilliget und belustiget sich an dem, was durch ein gut Fundament geschlossen und erbauet ist" (Dedikation zur *Orgelprobe*).

Es ist ein imposantes Gedanken- und Anschauungsgebäude von starker geistiger Konsequenz, das die lutherisch-barocken Musiktheoretiker auf der Schwelle zur anbrechenden Aufklärungsepoche um den Harmoniebegriff errichtet haben. So groß die Zahl sowohl der theologischen wie der musikwissenschaftlichen Probleme ist, die es uns, die wir in unserem gegenwärtigen existentiellen Denken Gott und sein Reich ausschließlich durch das Verbum divinum zu begreifen meinen, stellt, so deutlich aber ist doch auch die ungeschmälerte christliche Gläubigkeit dieses frühen Rationalismus.

---

wurde auch erwähnt, daß Buttstedt den Dur-Dreiklang mit der göttlichen Person und den Moll-Dreiklang mit der menschlichen Person Christi vergleicht, eine Symbolik, die sich genau entsprechend in verschiedenen Sätzen der h-moll-Messe Bachs findet; vgl. auch meine *Einführung* in das Werk, a.a.O., S. 20 u. 29ff.

Zum Figur-Begriff der Musica poetica

von

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

In seinem Referat *Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik*[1] stellt Wilibald Gurlitt fest, daß der chromatische Quartgang für Bach eine „theologisch redende Figur" sei: ein Sinnbild „der Theologie des Kreuzes als des Inbegriffs des christlichen Glaubens, ein Symbol des Christus crucifixus, der Passion Christi, damit ineins des Lebens des Christenmenschen unter dem Kreuz". – Damit ist der chromatische Quartgang als *Figura* erkannt in der zweifachen Bedeutung dieses Wortes: „Gestalt" und „Abbild"[2] – Tongestalt, die etwas abbildet –, Strukturgebilde, musikalisch sinnvoll in sich und im Zusammenhang der Komposition und zugleich Hinweis auf etwas anderes noch – Tonfigur, die in der Weise redet, daß sie Gegenständliches oder Begriffliches zum Ausdruck bringt[3].

Aber wie weit geht diese Sprachfähigkeit der musikalischen Figuren? Kann im Bereich der Musica poetica eine musikalische Gestalt in der Weise Bedeutung haben, daß – wann immer sie erscheint – etwas Bestimmtes gemeint ist?

Zur Beantwortung dieser Frage gibt es methodisch zwei Möglichkeiten: Man fragt nach dem Vorkommen einer Figur (welche Bedeutung sie hat) oder

---

[1] Bericht über die Wiss. Bachtagung der Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950 [1951], S. 244.

[2] E. Auerbach, *Figura*, Archivum Romanicum XXIII, 1938, S. 436–489.

[3] Die christliche „Figuraldeutung" (z. B. Moses als figura Christi), auf die es Auerbach in seiner Untersuchung ankommt und die – nachdem sie „im europäischen Mittelalter die Anschauung beherrscht" hatte (S. 485) – „bei den meisten europäischen Völkern bis ins 18. Jh. wirksam blieb" (S. 476), begreift „figura als etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt. Das gegenseitige Verhältnis der beiden Ereignisse wird durch eine Übereinstimmung oder Ähnlichkeit erkennbar" (S. 451).

Dieses Wirklichkeit-Sein (Gestalt-Sein) der Figur, die – vor und unabhängig von ihrem abbildlichen Bezug – „sich selbst" bedeutet (Auerbach, S. 468), so daß eben auch alle musikalischen „Figuren" zunächst Wirklichkeit als solche haben, ist das entscheidende Kriterium des Figur-Begriffs (weshalb er durch Allegorie oder Symbol nicht ersetzt werden kann). Doch zugleich schließt *figura* – wie kein anderes Wort (z. B. lat. *effigies, exemplum, imago, similitudo, species, umbra*) – mit ein, daß diese Wirklichkeit als Abbild einer anderen begriffen werden kann, so daß die abbildliche Beziehung – indem sie auf dem Grund von Wirklichkeiten stattfindet – selbst Wirklichkeit hat.

nach dem Vorkommen eines Gegenstandes oder Begriffes (durch welche Figur er abgebildet wird). Es ist erforderlich, diese Fragen an einen erstrangigen Musicus poeticus zu stellen und einen abgegrenzten Bereich systematisch zu erschließen.

Wir wählen als Bereich die *Kleinen Geistlichen Konzerte* von Schütz (1636 und 1639, GA VI, abgek. KlGK) und als Figur den chromatischen Gang[1].

Er kommt dort insgesamt 19mal vor, und zwar verschieden in Funktion und Aussehen:

str.	= strukturell, d. h. als Strukturgebilde, das einem Teil der Komposition, einem Textabschnitt, zugrunde liegt
sing.	= singulär, d. h. nur einmalig im Verlauf der Komposition
6	= 6 Töne im Halbtonabstand (chromatischer Quartgang)
Gb.	= nur im Generalbaß, also z. B. 6; Gb.: chromat. Quartgang nur im Gb.
6; unterbr.	= chromatischer Quartgang unterbrochen durch andere Töne, vgl. Nr. 14 und 17
6–1	= Quartrahmen vorhanden, aber an seiner Ausfüllung fehlt (z. B.) 1 Halbton; entsprechend: 6–2
4 oder 7	= Folge von beispielsweise nur 4 oder von 7 Halbtönen; entsprechend: 3, 8 u. ä.
aufw.; abw.	= aufwärts; abwärts

Wir nennen die Stellen, an denen die chromatischen Gänge vorkommen, indem wir sie sogleich nach den Bedeutungen der Gänge zu gruppieren versuchen.

Sünde[2] – Christi Leiden und Sterben dafür[3]:

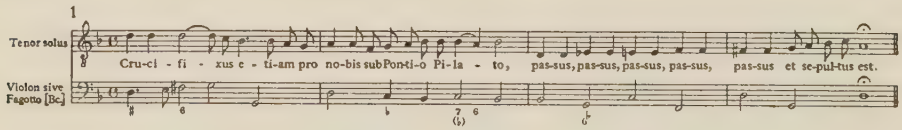
1. I, XI, 26[4]:
   [*aber sie sind*] *alle abgewichen und allesamt untüchtig, da ist keiner, der Gutes tu*
   6; Gb. (2mal); aufw. – Takt 10: *aber sie sind alle abgewichen*: 3; Gb.; aufw.

---

[1] – nicht nur den chromatischen Q u a r t gang, wie ihn CHR. BERNHARD für die 1. Art seines *Passus duriusculus* als Exemplum anführt, sondern chromatische Gänge im Sinne von BERNHARDS Definition: „solche [nämlich unnatürliche] Gänge . . . in einer Stimme gegen sich selbst . . . [d. h.] wenn eine Stimme ein *Semitonium minus* steiget oder fället" (*Tractatus compositionis augmentatus,* NA v. J. M. MÜLLER-BLATTAU, Leipzig 1926, S. 77).

[2] Ein besonders lehrreiches Beispiel bei BACH bietet im Versus I. der Kantate Nr. 4 („Christ lag in Todesbanden") die Stelle [*für*] *unser Sünd* [gegeben]: 3; 2mal; aufw.; und 4; 2mal; abw. – An der Parallelstelle des 2. Stollens (*und hat uns bracht das Leben*) ist der chromatische Gang vermieden.

[3] Ein lehrreiches Beispiel bietet der Nürnberger J. E. KINDERMANN im Credo seiner *Musica Catechetica,* Nürnberg 1643. Auf diese Stelle, hier aus dem Original zitiert, wies schon F. SCHREIBER in DTB XIII, S. XLIX, hin (vgl. auch H. E. SAMUEL, Art. *Kindermann* in MGG VII, Sp. 915).



[4] KlGK I, Nr. XI, GA VI, S. 26. – In eckigen Klammern der Text, der die mit dem chromatischen Gang bedachten Wörter umgibt. – Die Takte sind stets ab Beginn der genannten Seite gezählt.

2. II, XI, 117 f.:
Wann unsre Augen schlafen ein [*so laß das Herz doch wacker sein . . . daß wir nicht falln in Sünd und Schand*][1]
6; str. (10mal); abw.

3. I, XII, 28:
er vergisset nicht des Schreiens [*der Armen*]
6–1; sing.; Gb.; aufw.

4. I, XVII, 37:
[*Das Blut Jesu Christi . . . machet uns rein von*] *allen Sünden*
3; sing.; abw. (Takt 13, nur 2. Sopran: chromat. erweiterte Tenorklausel)

5. I, XXIII, 57:
[*Siehe, der von keiner Sünde gewußt hat, ist für uns zur Sünde gemachet worden*] *und hat unsre Schmerzen auf sich geladen*
2; sing.; aufw.
= Bearbeitung der lateinischen Fassung in den *Cantiones Sacrae* (1625, GA IV, 122).
CS: *peccata nostra pertulit et l a n g u o r e s n o s t r o s* (chromat. Gang; 6; sing.) *suo livore sanavit*
KlGK: *und hat u n s r e S c h m e r z e n* (chromat. Gang) *auf sich geladen und hat uns mit seinen Wunden geheilet*

6. II, XX, 140:
[*das Wasser, das aus seiner Seiten floß, wasche*] *mich, sein bitter Leiden* [*und Sterben stärke mich*] – Vgl. Nr. 10
3; sing.; aufw.

7. I, XIV, 30 f.:
[*O hilf, Christe, Gottes Sohn*] *durch dein bitter Leiden*
6–1 (Takt 11–13 auch 2mal 6 vollständig); str. (7mal); aufw.

8. I, XXIII, 56:
siehe [*dies ist das unbefleckte Lamm*] – Vgl. zur Fortsetzung des Textes Nr. 5
5; sing.; nur Alt; aufw.

Verlangen zu Jesu – Bitte um sein Erbarmen:

9. I, IV, 9:
O süßer, o freundlicher, o güti[*ger Herr Jesu Christe, wie hoch hast du uns elende Menschen geliebet, wie teur hast du uns erlöset*]
6; sing.; aufw.

10. II, XX, 140:
o lieber Herr Jesu [*erhöre mich. In deine heilige Wunden verbirg mich . . .*] – Den vorhergehenden Text zeigt Nr. 6
5; sing. (nur Oberstimme); aufw.

11. II, II, 94:
o du allerholdseligster [*Knab, Jesu Christe . . .*] *o du allerfreundlichster* [*Jüngling*]
Zum Text vgl. Nr. 17
6; Gb.; 2mal sing.; aufw.

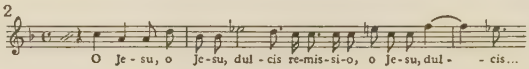
12. II, XXX, 197 f.:
ita desiderat ad te [*anima mea*] – Den folgenden Text zeigt Nr. 15
6; str. (8mal); aufw.

---

[1] Zum Text vgl. vom Verf.: *Über Bachs geschichtlichen Ort,* DVjs. XXXI, 1957, S. 550 f.

13. II, III, 96:
Tuum itaque nomen, dulcissime Jesu [*in aeternum in ore meo portabo*]
5; sing.; aufw.

14. II, IV, 97:
O Jesu, dul[*cis remissio omnium peccatorum*]
6–1; unterbr.; sing.; aufw.

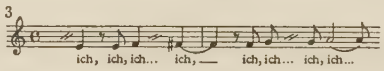


15. II, XXX, 198:
[*Deus clementissime*] *et misericordissime* – Den vorhergehenden Text zeigt Nr. 12
5–1, auch 6 und 4; str. (7mal); abw.

16. II, IV, 98:
[*et miserere mei*] *fac mihi secundum hoc no*[*men tuum*]
6; Gb.; sing.; aufw.

Bei dieser zweiten Gruppe könnte auf den „Affekt" geschlossen werden: „leidenschaftliches Verlangen". Indessen ist in allen Fällen das bestimmte, christliche, durch die Sünde begründete Verlangen gemeint, wie auch der Textzusammenhang es jedesmal deutlich macht. Der chromatische Gang weist hier auf den gleichen Begriff wie in der ersten Gruppe. Der Grund des Verlangens ist das Ich dessen, der verlangt:

17. II, II, 95:
[*O*] *ich, ich, ich* [*bin die Ursach und Plage deines Leidens*] *ich, ich, ich* [*bin die Verschuldung deines Hinrichtens*] *ich, ich* [*bin das Verdienst deines Todes*]
5–1; unterbr.; sing.; aufw.



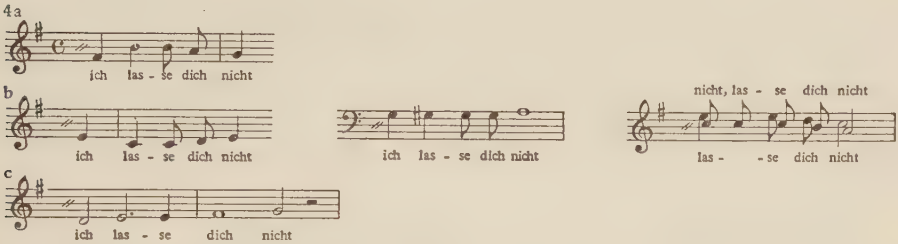
Der chromatische Gang hat demnach in den KlGK zwei Hauptbedeutungen: Sünde – Verlangen. Doch die zweite Bedeutung weist unmittelbar auf die erste zurück, so daß beide Begriffe nahezu für einander stehen. Dementsprechend expliziert der chromatische Gang bei den noch nicht genannten Stellen den Text möglicherweise (!) in der Art, daß er – auf den Begriff Sünde hinweisend – die Begründung der Bitte (Nr. 18) und des Wunsches (Nr. 19) hinzufügt.

18. I, VI, 13:
[*O lieber Herre Gott*] *wecke uns auf, daß wir bereit sein* [*wenn dein Sohn kommt*]
8; Gb.; 2mal; aufw.

19. I, IV, 11:
ach, daß ich bald zu dir kommen [. . . *sollte*]
5; Gb.; sing.; aufw.

Schließen wir die besonders kunstreichen *Musicalischen Exequien* (1636) in unseren Erkundungsbereich mit ein! Hier kommt ein chromatischer Gang

nur einmal vor (GA XII, 93 f.), und zwar in der zuletzt als möglich genannten explizierenden Art: [*Herr*] *ich lasse dich nicht* [*du segnest mich denn*]: 6; jeweils tiefste Stimme und Bc.; str. (4mal); aufw. und abw. – Dabei vernehmen wir diese Worte – für Schütz bezeichnend[1] – in der dreifach möglichen Betonung ihres Sinnes:



ich lásse dich nicht (Beisp. 4 a), *ich lasse dich nícht* (4 b), *ich lasse dích nicht* (4 c), während das *ich* vom chromatischen Quartgang übernommen zu sein scheint: Ich, weil ich sündig bin, kann dich nicht lassen. In Takt 8/9 erklingen alle diese verschiedenen Betonungen auf einmal.

Wie haben wir dieses Ergebnis zu verstehen? So jedenfalls nicht, als habe der chromatische Gang an und für sich, also stets diese bestimmte begriffliche Bedeutung. Im Madrigalwerk von Schütz – von der rein instrumentalen Musik des 17. Jahrhunderts hier ganz zu schweigen – erscheint er zum Beispiel an folgenden Textstellen:

Italienische Madrigale, GA IX, xv, 68 f.:
[*nè può star tra beati*] *disperata e dolente*
6–1; str. (11mal); abw. u. aufw.
Madrigal *Vier Hirtinnen, gleich jung, gleich schön,* GA XVIII, 129 f.:
[*kam Deli und gab ihm ein Küß*] *so kräftig, lieblich und so süß*
4; 3mal; aufw.

Damit könnte die Untersuchung als abgeschlossen, unsere Mühe als vergeblich, die Frage als falsch gestellt angesehen werden. Indessen liegen die Dinge so einfach nicht.

Unsere Beispiele zeigten, daß der chromatische Gang – nach Text und Textzusammenhang[2] – verschiedene Bedeutungen haben kann. Dieses mehrfach mögliche Bedeuten einer Gestalt gilt für das gesamte Figur-Denken der älteren Zeit: Die Gestalt wird als Abbild gedeutet. Ebenso aber gilt, daß dieses Deuten sich wissenschaftlich versteht. Es findet statt in der Weise des Entdeckens. Es ist ein Ausfindigmachen und Aufdecken partieller Übereinstimmung zwischen zwei Dingen, ein Entdecken von Beziehungen zwischen

[1] Hierzu wie zu allen in dieser kurzen Studie berührten Fragen vgl. ausführlicher das bald erscheinende Buch des Verfs.: *Heinrich Schütz – Musicus poeticus.*

[2] Vgl. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950, S. 79.

ihnen auf Grund übereinstimmender wesentlicher Merkmale[1]. Wie viele wesentliche Merkmale eine Gestalt hat, so viel Variationsmöglichkeit hat ihre figürliche (abbildende) Kraft, die in Aktion tritt, wenn partielle Übereinstimmung evident ist.

Die abbildende Kraft einer musikalischen Figur liegt demnach in ihrer Beschaffenheit, ihren wesentlichen Merkmalen beschlossen. Sie beruht nicht auf Willkür, sondern steht auf dem Boden der musikalischen Wirklichkeit, die aber nicht eine Wirklichkeit ein für allemal, sondern eine jeweilige, historische ist. Die historische Wirklichkeit der Chromatik als Figur (Gestalt und Abbild) ist ihre „*contrapunct*ische" Auffassung. Diese ist abzulesen aus der Behandlung der Chromatik in der Werkpraxis und aus ihrer Definition in der Musica poetica.

Alle chromatischen Gänge in den KlGK sind contrapunctisch, „Ton gegen Ton", „intervallisch" behandelt[2]: Die chromatischen und die Töne der zweiten, dritten, vierten Stimme sind einander in der Weise des Zusammensetzens von Intervallqualitäten zugeordnet, wobei die Konsonanz den Satz reguliert und in mehr als zweistimmiger Komposition die Partes in bestimmter Rangfolge an der Bildung der Intervallkomplexe beteiligt sind. In fast allen 19 Fällen der KlGK ist die Behandlungsweise derart, daß jeder der chromatischen Töne einem konkordierenden Intervallkomplex zugehört (Beisp. 5 u. 6)[3].

Es braucht nicht eigens bewiesen zu werden, daß es eine „satztechnische Notwendigkeit" für die chromatischen Gänge bei Schütz nicht gibt, sondern der Satz wird für ihre Anwendung zubereitet, „wenn solches der Text erfordert". Dabei sind besonders zwei Zubereitungsarten zu beobachten: 1. Ein Textglied wird als chromatischer Gang gefaßt, wobei dieser oftmals die Strukturgestalt zur Durchführung des Strukturgedankens einer *Fuga* bildet (Beisp. 6; so auch Nr. 2, 12, 15 unserer Aufstellung). 2. Der Text wird durch

---

[1] Vgl. zu diesem Prozeß zum Beispiel die Vorrede des aus der Dresdener Schütz-Schule stammenden J. Kuhnau zu den *Texten zur Leipziger Kirchen-Music* 1709 bis 1710 (MfM XXXIV, 1902, S. 148 ff.), z. B.: „Gehe ich weiter auf das Wort rĕschâîm *impiorum, motorum, inquietorum, seditiosorum, injustorum* etc. ‚der Gottlosen' [Ps. 1,1], so sollte es in einer harten Dissonanz vor die Ohren kommen. Denn weil der Gottlose wie ein ungestüm Meer ist, da seine Affecten von Frieden oder einer guten Harmonie nichts wissen, sondern continuierlich mit einander zu Felde liegen, will sich auch dessen Name zur angenehmen Harmonie nicht reimen".

Zum Figur-Begriff der Schütz-Zeit vgl. auch vom Verf.: *Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien des 17. Jhs.*, Musik u. Kirche XXVII, 1957, S. 170 ff.

[2] Hierzu vom Verf.: *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jh.*, AfMw XIV, 1957, S. 61 ff.

[3] Ausnahmen sind Nr. 10, 15, 17. Doch sind die „septakkordischen" Bildungen (bes. Nr. 15) – intervallisch definiert *(Quintae falsae)* – zusätzliche Figuren; so wie in der Weihnachts-Historie (GA XVII, S. 39) die Klausel: kl. Sext – kl. u. gr. Sept – gr. Sext – Oktav auf dem Worte *Heulen* (vgl. AfMw XIV, S. 81) oder in Nr. 17 unserer Liste die freieinsetzende None: *ich* [*bin das Verdienst deines Hinrichtens*].

5 Nr. 1 der Liste

a-ber sie sind al-le ab-ge-wi-chen und al-le-samt un-tüch-tig, da ist kei-ner, der Gu-tes tu, auch nicht ei-ner

6 Nr. 7 der Liste

durch dein bit-ter Lei-den, bit-ter Lei-den

durch dein bit-ter Lei-den durch dein bit-ter Lei-den

Anwendung von Wiederholungen *(Climax, Epizeuxis)* vertont, die den chromatischen Gang im Generalbaß ermöglichen (Beisp. 5; so auch Nr. 3, 18, 19), mit dem auf diese Weise die Emphasis der Wiederholungen verbunden ist. – Der unterbrochene chromatische Gang (Nr. 14, 17) entsteht durch Wiederholungen, die derart angelegt sind, daß die Spitzentöne der wiederholten Tongestalten chromatisch fortschreiten.

Wie die gesamte Figurenlehre der Musica poetica eine Species *(pars specialis)* der Kontrapunktlehre bleibt und zumal die Dissonanz-Figuren vom Grunde des überlieferten Kontrapunkts her definiert werden[1], so auch die Chromatik als Figur. Bernhard zählt die chromatischen Gänge zu den „unnatürlichen Gängen", vor denen man „sich hüten soll" (S. 77 u. 41); gleichwohl sind sie im *Stylus luxurians communis* und *theatralis (Stylus modernus)* als *Licentiae* zugelassen (S. 71). Hier bilden sie eine der drei Arten des *Passus duriusculus* (S. 77 f.): Folge von „falschen Relationes" (*relationes non harmonicae,* Querstände) „einer Stimme gegen sich selbst"[2]. Kennzeichen ist das Semitonium minus. Die Bezeichnung „*chromatische* Art Sätze" wird abgelehnt. Denn es handelt sich nicht um *χρῶμα, color,* Farbe, Zierde, Würze der Tonfolgen, sondern um das Verlassen der natürlichen diatonischen und modalen Tonordnung[3].

---

[1] Die *Figurae Superficiales* „haben die alten *Componisten* zu ihrem Grunde, und was durch solche nicht kann *excusiret* [entschuldigt] werden, dasselbe soll billig aus der *Composition* als ein Ungeheuer ausgemustert werden" (BERNHARD, *Ausführlicher Bericht . . .,* NA S. 147).

[2] Ob sich die Anweisung „gleichwohl sollten itztgedachte Gänge und Sprünge selten in *Stylo communi* gebraucht werden" nur auf die andere Art des Passus duriusculus (Gänge in verminderten oder übermäßigen Intervallen) bezieht, ist nicht deutlich. – C. DAHLHAUS (*Die Figurae superficiales in den Traktaten Chr. Bernhards,* Kongr.-Ber. Bamberg 1953, S. 137) bemerkt zutreffend, daß der Verweis auf die dritte Art, den *Passus duriusculus plurium vocum,* am Schluß dieses 29. Kapitels nicht auf Punkt 6, sondern auf Punkt 12 des 2. Kapitels zu beziehen ist.

[3] DAHLHAUS bemerkt richtig, daß BERNHARD den Begriff Chromatik (der in seinen Traktaten sonst nicht vorkommt) ablehnt, weil er Akzidentien als Zeichen

In dieser Definition, deren kontrapunktisches Kennzeichen die intervallische, in diesem Falle die „gegen sich selbst"-Messung der Töne ist, liegt jene abbildende Kraft der Figur beschlossen, die sich innerhalb des christlichen Scopus der KlGK behauptet. Zwischen der Tongestalt „falsche Relationes einer Stimme gegen sich selbst" und dem Textverstand „Sünde" besteht eine Beziehung zufolge partieller Übereinstimmung, nämlich auf Grund der übereinstimmenden wesentlichen Merkmale: „unnatürlich"[1], „in nicht-harmonischer Relation", „außerhalb der Ordnung", „wovor man sich hüten soll". Der Name *Passus duriusculus* „begreift" dieses wesentliche musikalische und kompositorische Merkmal der Figur[2], somit auch ihre abbildende Kraft. Er weist auf die historische Wirklichkeit der musikalischen Gestalt, somit zugleich auf die Seinswirklichkeit ihrer abbildlichen Bedeutung und damit auch auf deren Wirklichkeit im Sinne des Hörbaren, Vernehmbaren[3].

Die einheitliche Verwendung chromatischer Gänge in den KlGK ist eines der Kriterien für den besonderen kompositorischen Wert dieses Opus. – Schließen wir die deutschen *Symphoniae Sacrae* II von 1647 (GA VII, abgek. SS) in unseren Untersuchungsbereich mit ein, so finden wir an 6 der insgesamt 9 Stellen, an denen chromatische Gänge hier vorkommen, unsere bisherigen Ergebnisse bestätigt:

---

für Systemveränderung auffaßt. „Die Ursache solcher Veränderung [des *Systematis*] ist entweder die Not [wegen eines Ganges, Sprunges oder Schluß-*Cadentz*] oder das Belieben des *Componisten*" (S. 56 der NA).

[1] Z. B. die Erbsünde als *peccatum originis sive naturae.* LUTHER in den Schmalkaldischen Artikeln (1536): „Solche Erbsünde ist so gar eine tiefe böse Verderbung der Natur, daß sie keine Vernunft nicht kennet, sondern muß aus der Schrift Offenbarung geglaubet werden"; vgl. RGG, 2. Aufl., Bd. V, Tübingen 1931, Sp. 891.

Man denke auch an das Lied von LUTHERS Freund L. SPENGLER: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt menschlich Natur und Wesen . . ." – BACH verwendet in diesem Lehrstück seines *Orgel-Büchleins* (vgl. SCHMITZ, a. a. O., S. 68 ff.) einen reinen chromatischen Gang in der unteren Mittelstimme bei *ganz verderbt* (bzw. *auf uns geerbt*) und [*der uns erlöset hat von dem großen*] *Schaden.*

[2] H. HÜSCHEN hat diesen Grundgedanken meiner *Studien zur musikalischen Terminologie:* Terminus als „Name", in seiner Besprechung (Mf XI, 1958, S. 354 ff.) offenbar überhaupt nicht verstanden.

[3] Daß freilich nicht die Ohrenfälligkeit, ein Publikum, der einzige Endzweck der figürlichen Inventionen ist, mußte schon KUHNAU der Leipziger Thomas-Gemeinde klarmachen (vgl. S. 62, Anm. 1): „Ich höre schon etliche sagen: Das sind Speculationes, deren der wenigste Teil von denen Auditoribus kann gewahr werden. Ich gestehe dieses auch: Doch geben curieuse Köpfe schon auf dergleichen Dinge mit Achtung". Und er nennt dann zusammenfassend die doppelte Rechtfertigung jenes Verfahrens: die Anregung zur Inventio und Varietas und zugleich die Explicatio textus, die den Komponisten zu einem „Prediger Göttlichen Worts" erhebt. – Als „curieuse Köpfe", welche „auf dergleichen Dinge mit Achtung geben", werden wir in den chromatischen Gängen heute mitunter mehr oder etwas anderes zu vernehmen haben, als „gesteigerte Empfindung" (F. SCHREIBER zum Beispiel S. 58, Anm. 3) oder „ruhig abtröpfelnde Chromatik" (H. J MOSER zu Nr. 2 unserer Liste) oder „Gefühlsschärfung", „mystische Ekstase" und wie die Beschreibungen alle lauten.

XXI, 131:
[*errette mich von der Hand*] *der fremden Kinder*
6–1; str.

XX, 122 f.:
[*ich möchte sonst, wo ich zu satt würde, verleugnen und sagen:*] *Wer ist der Herr?*
6; Gb.; 4mal

Ebenda, 125/126:
zweierlei bitte ich
5; Gb.; sing.

VIII, 47:
und des Todes Strick [*überwältiget mich*]
4; 2mal Alt kanonisch mit Gb.

Ebenda anschließend:
[*Wenn mir angst ist, so rufe ich den Herren an*] *und schrei* [*zu meinem Gott*]
4; sing.

VII, 39:
ich danke dir Herr [*von ganzem Herzen, denn du hast meine Seele von dem Tode errettet*]
6; unterbr.; sing.

Fraglich erscheint dagegen die Bedeutung des chromatischen Ganges XII, 65: [*Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren*] *wie du* [*gesagt hast*] (5; 2mal); noch mehr im Schluß-*Amen* von XV (S. 86, letztes System: 5; Gb.; sing.); und offenbar ganz unmotiviert steht er in der Instrumental-Symphonia von I, S. 8, zwischen den Texten: . . . *wach auf, Psalter und Harfe – Frühe will ich aufstehen, Herr, ich will dir danken unter den Völkern* (5; Gb.; sing.).

Wir möchten eine Vernachlässigung der figürlichen Kraft des chromatischen Ganges, wie gesagt, durchaus als Wertkriterium ansprechen. Das ganze Opus ist ja älter als das Datum der Veröffentlichung anzeigt: „Unzweifelhaft ist sein Inhalt während einer längeren Zeitperiode nach 1629 allmählich entstanden“ [1], und tatsächlich gehören Nr. I und XII der zuletzt genannten drei Konzerte zu jenen fünf Kompositionen, die sich in älterer Gestalt (Nr. I bestimmt vor 1635) handschriftlich in der Landesbibliothek Kassel befinden [2]. Aus Spittas Kritischem Kommentar geht allerdings hervor, daß die chromatischen Stellen von Schützens „fleißiger Revision“ (Vorrede der SS II) nicht betroffen wurden. – Überdies an vielen anderen Stellen in den SS II wird der Qualitätsunterschied gegenüber den KlGK ganz deutlich. Man sehe beispielsweise S. 15 die übermäßige Quinte bei *wunderbarlich*; S. 17 die Quarta deficiens bei *im Himmel*; oder S. 49 *Frohlocket mit Händen und jauchzet dem Herren* . . ., wo beständig die Nebenwörter und -silben den Hochton haben; oder in Nr. XII das recht sinnlos bewegte Melisma auf [*in Frieden*] *fahren*, – alles Schwächen, die man in den KlGK und beim späteren Schütz überhaupt nicht finden wird.

---

[1] Ph. Spitta im Vorwort seiner Ausgabe, S. VI.
[2] Vgl. ebenda.

Doch nun müssen wir die Frage zu beantworten suchen, welche andere figürliche Kraft der Chromatik sich (beispielsweise) in Schützens Madrigalwerk behauptet (s. o. S. 61).

Die Chromatik als Figur hat auch den Namen *pathopoeia*[1]. Dieser Name begreift das Einfügen von Semitonia, „quae nec ad Modum carminis, nec ad Genus pertinent", von deren „affektiver" Wirkung her: „Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos." Beschreibt Burmeister in seiner Definition von 1606 so zwar die Gestalt der Pathopoeia, so läßt er doch offen, welche Affekte es sind, die sie bewirkt. Offenbar gilt ihm diese Figur als „apta ad affectus creandos" schlechthin und par excellence: „Pathopoeia fit quando textus semitoniis ita explicatur, ut quod affectus creet nihil ejus intentatum relinqui videatur" (Burmeister 1599). Thuringus dagegen beschreibt nicht die Gestalt, wohl aber den weiten, „Schmerz" und „Freude", „Furcht" und „Lachen" umfassenden Wirkungsbereich der Pathopoeia: „Est quae dictiones affectuum, doloris, gaudii, timoris, risus, luctus, misericordiae, exaltationis, tremoris et similes ita ornat, ut cantores quam auditores moveat.[2]"

Pathopoeia begreift somit die Chromatik in einem moderneren Sinn: Ihr wesentliches Merkmal ist nicht das „unharmonische", sondern das „Schärfungs- und Spannungs"-Verhältnis der gegeneinander gemessenen Töne und Intervallkomplexe (Akkorde). Von daher „kreiert" sie die Affekte. So modern wie diese Auffassung der Chromatik als musikalischer Gestalt ist ihre nichtbegriffliche, den weiten Rahmen der „Affekte überhaupt" umspannende und in diesem Sinne „unbestimmte" Bedeutung. Sie weist nicht auf den *sensum,* sondern auf die *affectus verborum* („dictiones affectuum", s. o.); ihre Aufgabe ist nicht das *docere,* das Belehren, das Zeigen auf den Sinn, sondern das *movere* („. . . ita ornat, ut . . . moveat", s. o.).

Blicken wir von hier auf die chromatischen Gänge in den KlGK zurück, so werden wir deren begriffliche Sprachfähigkeit, wie wir sie in der Anordnung unseres Verzeichnisses zu erfassen suchten, erneut in Frage stellen. Denn wie zwischen ihnen und den Chromatik-Beispielen aus dem Madrigalschaffen kompositorisch kein Unterschied besteht, so wird auch die pathopoetische,

---

[1] So bei J. Burmeister (1599; 1606) und J. Thuringus (1625). – Der Name Passus duriusculus findet sich bislang nur bei Bernhard, der den Begriff Pathopoeia nicht hat. Über diese vgl. außer den Arbeiten von H. Brandes (1935; S. 15) und H. H. Unger (1941; S. 86) A. Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs,* Kongr.-Ber. Lüneburg 1950, S. 42 f., und *Die Bildlichkeit,* a. a. O., S. 72; M. Ruhnke, *J. Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600,* Kassel und Basel 1955, bes. S. 154 f.; F. Feldmann, *Das ‚Opusculum bipartitum' des J. Thuringus (1625) bes. in seinen Beziehungen zu J. Nucius (1613),* AfMw XV, 1958, S. 139.

[2] Möglicherweise meint Thuringus mit Pathopoeia einen allgemeineren, übergeordneten Begriff, der alle möglichen anderen Figuren, so besonders auch die Chromatik, von ihrer Affektwirkung her umfaßt – in Anlehnung an die rhetorische Definition der Pathopoeia: „affectuum motio ac varietas" (Joh. Susenbrot, 1541), „. . . est affectuum varietas, quae a circumstantiis, sexu, tempore, locis, personis et aetatibus petitur" (L. Lossius, 1562); vgl. Feldmann, S. 139; Ruhnke, S. 155.

die Affektbedeutung hier wie dort möglich sein. Und kann nicht die Chromatik, als Pathopoeia aufgefaßt, ebenfalls auf Sünde, Verlangen, Leiden und Sterben bezogen werden? Doch so sehr die Chromatik als Figur (wie alle Figuren) begriffliche Bestimmtheit eben nur im Zusammenhang mit einem Text erreichen kann, so gewiß ist doch, daß sie ohne Text nicht „blind" ist, sondern (wie alle Figuren) eine abbildende Kraft anbietet, Möglichkeiten, die in diesem Falle auf zwei verschiedenartige Fähigkeiten, zwei verschiedene wesentliche Merkmale, somit gewissermaßen auf zwei Grundbedeutungen zurückzuführen sind – so wie ein „kräftiger und lieblicher Kuß" kein „Passus duriusculus" und die Sünde im christlichen Verstand keine bloße „Pathopoeia" ist.

In etlichen Fällen (so zumal innerhalb unserer 2. Gruppe, Nr. 9–16; s. S. 59f.) wird man zugeben müssen, daß beides, Passus duriusculus- und Pathopoeia-Charakter der Chromatik, zusammen wirkt – so wie in der „Vater unser"-Vertonung in den SS III (GA XI, 57) beim chromatischen Quartgang im Gb. zu den Worten *erlöse uns* [*von dem Übel*]. Hier ist auch der Beginn: *Vater,* chromatisch gestaltet (5; Oberst.; unterbr.). Doch möchte ich diese Art des Anrufs mehr im Sinne der zuvor genannten Stelle deuten als von „*lieblichem* Bitten" sprechen, wie H. J. Moser es tut[1] unter Hinweis auf Ps. 84 der *Psalmen Davids* (GA II, 104): *Wie lieblich sind deine Wohnungen* [*Herre Zebaoth*]. Ist aber nicht selbst hier die Lieblichkeit im Sinne jener Intensität des Verlangens gemeint *(Mein Seel verlanget und sehnet sich . . .),* deren Begründung in der gleichen Psalm-Vertonung (S. 112) der chromatische Schritt bei den Worten [*die durch das*] *Jammer*[*tal gehen . . .*] abbildet? – was ich wiederum nicht bloß als „erschütternd" (Moser) auffassen möchte, sondern als die konkrete Sprache, die der „Passus duriusculus" an dieser Textstelle zu sprechen vermag. – Schließlich noch das besonders auffallende Beispiel für den chromatischen Quartgang (sing.; Oberst.; aufw.) in der Auferstehungs-Historie (GA I, 12): *Sie haben den Herren weg*[*genommen aus dem Grabe*][2]. Freilich spricht Maria Magdalena dies pathopoetisch, im größten „Affekt"; aber ist sie nicht zugleich im Irrtum, ihrem Unglauben, befangen?

Was als Antwort auf die eingangs gestellte Frage übrigbleibt, ist nun dies: daß die musikalische Figur im Zusammenhang mit einem Text bestimmte begriffliche Bedeutung haben k a n n, indem sie sich als „Gestalt" im Rahmen ihrer Fähigkeiten als „Abbild" anbietet, und daß sie diese Fähigkeiten

---

[1] *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk,* [2]Kassel u. Basel 1954, S. 525. Ich wende mich mit diesen und den folgenden Zitaten nicht gegen jenes Buch, sondern gegen die Sicherheit, mit der jene verbreitete Art der Interpretation im allgemeinen auftritt.

[2] Moser, S. 322, spricht auch hier von „den neuen Mitteln der reizsamen Harmonik" und sieht in dieser Stelle – an die Darstellung des Begriffes „lieblich" in Psalm 84 erinnernd – „ein beziehungsvolles Zitat".

(Möglichkeiten, Kraft) besitzt auf Grund ihrer musikalischen Wirklichkeit, die es als historische Wirklichkeit zu erkunden gilt.

Denn dies ist ja die eigentliche und einmalige geschichtliche Situation der Figurenlehre und -praxis (wobei deren noch kontrapunktische Beschaffenheit eine entscheidende Rolle spielt): daß hier noch jedes kompositorische Detail, von den elementaren Tongegebenheiten bis zu den kunstvollsten kompositorischen Gebilden und Gedanken, musikalische Figur genannt werden kann, Gestalt: ein für sich Durchschautes und in Namen und Definition für sich Begriffenes und Begrenztes, ein Gefüge aus Merkmalen, das sich auch in der kunstreichsten Komposition (Zusammensetzung mit anderen Gefügen, Gestalten, Figuren) noch als solches behauptet. Und fernerhin ist dies die geschichtliche Situation (wobei die Praxis weit über die Lehre hinausgeht): daß jede dieser Gestalten auch als „Abbild" fungieren konnte, indem der „Ausdruck", den der Musicus poeticus im Blick auf den Text suchte, an dieses Gestalt-Sein anknüpfte – in der Weise des Entdeckens und Ausfindigmachens, wie es dem altüberlieferten Gestalt-Abbild-Denken jener Zeit überhaupt entsprach.

Dies bedeutet, daß der musikalische Ausdruck, die Gestalt-Abbild-Verwirklichung, die unserem modernen, musik-„psychologischen" Denken so fremd geworden ist, da sie jenseits aller Psychologie stattfand (deren Hilfestellung hier nur zu Mißverstehen führen kann), dennoch – nämlich als ein Operieren mit wesentlichen Merkmalen der Sachen – fest gegründet ist auf dem Boden der musikalischen Wirklichkeit (auch Vernehmbarkeit).

Die Figuren als Abbilder haben eine zweifach geartete Wirklichkeit: die Wirklichkeit der Nachahmung des rhetorischen, wirkungs- und sinnvollen, Sprechens (dessen Detail ja ebenfalls als Figuren gestalthaft erfaßt wurden[1]) und die Wirklichkeit der partiellen Übereinstimmung zwischen musikalischer Gestalt einerseits, Gegenstand oder Begriff andererseits, auf Grund übereinstimmender wesentlicher Merkmale, welche die abbildliche Beziehung stiften und konkretisieren. Wirklichkeit als Nachahmung des rhetorischen Sprechens hat zum Beispiel die Tongestalt unseres Beispiels 4 a (S. 61) und deren viermalige, stufenweise ansteigende Wiederholung. (Wir können in umgekehrtem Verfahren auch diese musikalischen Figuren sprechend nachahmen.) Wirklichkeit auf Grund partieller Übereinstimmung erreicht zum Beispiel der chromatische Quartgang, indem er als Passus duriusculus (relationes non harmonicae) oder als Pathopoeia seine wesentlichen Merkmale anbietet. Doch gehen beide Wirklichkeiten ineinander über: Die Gradatio z. B., von der wir

[1] Vor allem in diesem Begriff der Gestalt, die hier wie dort als *ornamentum, schema, licentia, fons inventionis* usw. in gleicher Weise funktioniert, gründet das Analogie[!]-Verhältnis zwischen musikalischen und rhetorischen Figuren. Darüber hinaus können die aus der Rhetorik entlehnten Namen auch jene rhetorische Wirklichkeit (Wirkung, Kraft, Beschaffenheit) musikalischer Figuren anzeigen, die diese ja doch zum Teil tatsächlich haben.

eben sprachen, führt als musikalische Gestalt „nach oben", so wie auch das Verlangen, das sie abbildet, eine Gebärde „nach oben" ist; und ebenso z. B. hat der chromatische Gang eine Richtung nach oben oder unten, was Wirklichkeit haben kann auch als Nachahmung der Bewegungsrichtung des sinnvollen Sprechens.

Indessen je intensiver der Musicus poeticus seine Absicht auf den Verstand des Textes richtet (wie vor allem Schütz und Bach es taten), desto mehr tritt neben die Nachahmung des rhetorischen Sprechens (das in seinen Ausdruckswerten etwas Realistisches, spontan Überzeugendes hat) das Prinzip der partiellen Übereinstimmungen, die zwar in ihren konkreten Bedeutungen weniger ohrenfällig zu sein scheinen, deren Entdeckung aber nicht weniger daran beteiligt war, die Musik in den Status einer Kunst des Ausdrucks zu führen.

Doch schließlich noch dies ist die historische Situation (und dies ist es wohl auch, was jeder Hörer der Musik von Schütz oder Bach als erstes vernimmt): daß dieser Ausdruck innerhalb einer Musik stattfindet, die selbst noch als Figur begriffen wird. Denn indem die Figuren als „Gefüge aus Merkmalen" (und von daher als Träger des Ausdrucks) auch in der kunstvollsten Komposition noch als Abgegrenztes sich behaupten[1], ist die Komposition selbst ein Gefüge aus Abgegrenztem, eine *structura*, „Zusammenfügung, Ordnung, Bau", aus Gestalten (Strukturgebilden und -gedanken), von denen jede einzelne ausdrucksvoll über sich hinauszuweisen vermag (z. B. auf den Verstand eines Textwortes) und dabei zugleich Teil ist im Gefüge der Komposition, die selber als Ganzes über sich hinausweist in der Bestimmung: „die Gemüther vnd das Gehör der Menschen durch wolklingende Harmony vnd Concent als einer Figur der einsten, den Christglaubigen Kindern Gottes im ewigen Leben folgenden Himmlischen vnd jmmerwärenden Music frewdig, auch frölich zu machen", wie es Johann Andreas Herbst in seiner Musica poetica beim Namen nannte.

---

[1] Beispiel 5 ist eine Zusammenfügung aus 7 Figuren: *Passus duriusculus* (Prinzip der partiellen Übereinstimmung; Abbild für „abgewichen"); dreimalige *Circulatio* (Prinzip der partiellen Übereinstimmung; Abbild für „alle"); *Climax* (Prinzip der Nachahmung des rhetorischen Sprechens); *Congeries* („Anhäufung" perfekter und imperfekter Klänge [Sextakkorde und Dreiklänge] in gleichgerichteter Bewegung, Prinzip der partiellen Übereinstimmung; Abbild für „Anhäufung von Sünde" – möglicherweise allerdings nur eine zufällige Figur, als Folge von Passus duriusculus und Climax entstanden); *Pausae* (beide Prinzipien; Abbild für „keiner", „nicht"); *Circolo mezzo* (Spielfigur; hier Betonungsmelisma); *Clausula formalis*, die mittels Tenor- und Baßklausel hier quasi in „einen" Ton mündet (Prinzip der partiellen Übereinstimmung).

Über Bach-Analysen

am Beispiel einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier

von

HERMANN ERPF

Die folgenden Ausführungen wollen nicht etwa eine neue – nun „endgültige" – Methode der musikalischen Analyse entwickeln, sondern am Vergleich mehrerer vorliegender Analysen eines und desselben Werks zu einigen allgemeineren Betrachtungen über musikalische Analyse vordringen.

Gewählt wurde die Fuge in F-Dur aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers in Analysen von Hugo Riemann[1], Wilhelm Werker[2] und Ludwig Czaczkes[3]. Diese Fuge ist eine der einfachsten des W. Kl. und eignet sich der Übersichtlichkeit wegen besonders für das genannte Vorhaben. Die Wahl dreier zeitlich weit auseinanderliegender Analysen von Verfassern, die sich unabhängig gegenüberstehen und die doch alle drei in die Einzelheiten gehen, soll der Betrachtung eine möglichst substantielle Basis bieten. Das Werk selbst darf als bekannt vorausgesetzt werden, weshalb auf Notenbeispiele verzichtet wird.

R. stellt in Übereinstimmung mit seinen grundsätzlichen Anschauungen eine *Dreiteiligkeit* der Fuge fest; der erste Teil geht bis Takt 36 und enthält zwei Durchführungen mit drei, bzw. vier Thema-Einsätzen; der Mittelteil („Modulationsteil") besteht wieder aus zwei Durchführungen in d-Moll und g-Moll mit je drei Einsätzen; der Schlußteil umfaßt die themenfreie Rückmodulation und Kadenz in der Haupttonart mit dem von R. nicht, oder wenigstens nicht voll anerkannten Themeneinsatz Takt 65–68 der Oberstimme.

W. dagegen konstatiert *Zweiteiligkeit* mit genau gleich langen Hälften von je 36 Takten und weitgehender Symmetrie der Innengliederung derselben mit je 7 Thema-Einsätzen. Der oben benannte letzte Einsatz ist also voll gezählt.

C. stellt ebenfalls *zwei* Hauptteile fest mit je 36 Takten. Er gliedert sie unter mit 17 und 19, und 10 und 26 Takten. Die ersten zwei Durchführungen bilden mit den angehängten Zwischenspielen je eine selbständige Untergruppe;

---

[1] *Katechismus der Fugen-Komposition,* [2] Leipzig 1906; im folgenden zitiert mit R.
[2] *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen...,* Leipzig 1922; zitiert mit W.
[3] *Analyse des Wohltemp. Klaviers Bd. I,* Wien 1956, zitiert mit C.

im zweiten Hauptteil steht aber die d-Moll-Durchführung mit 10 Takten für sich allein, während die g-Moll-Durchführung mit dem nachfolgenden rückmodulierenden Zwischenspiel und der Schlußkadenz zusammengehören soll. Den 14. Einsatz erkennt C. an, da das Thema lediglich durch Zwischennoten leicht verziert ist; diese waren auch schon vorher vorgekommen, wie C. richtig nachweist. (R. hat dies offenbar übersehen.) Aber den 15. Einsatz, den C. Takt 65–67 in der Mittelstimme in Engführung zum 14. sehen will, kann man kaum als Thema anerkennen. –

Einige wesentliche Grundzüge der Gestalt sehen alle drei Autoren gleich, so die Themeneinsätze, die Zusammengehörigkeit der Einsätze nach Gruppen, die Engführungen. Wo Verschiedenheiten der Meinungen auftreten, da beruhen sie fast ausschließlich auf vorgefaßten Vorstellungen, die die Autoren in ihre Analyse hineintragen.

Wenn R. bei Takt 56 noch einmal einen Hauptgliederungspunkt setzt – und damit zur Dreiteiligkeit gelangt – so folgt er darin seinem Gedanken, daß jedes Musikstück (sofern es in einer Tonart steht) seine Tonart am Anfang und Schluß deutlich zur Geltung bringen wird, daß aber ein Mittelteil harmonisch in andere Tonarten ausgreifen wird. Er will also keineswegs eine *thematisch* bedingte Gruppierung im Sinn von A – B – A behaupten, sondern kommt vom harmonischen Ablauf her zu seiner Dreigliederung, die in diesem Sinn in der Tat unbezweifelbar vorliegt.

C. dagegen hat als einen der „Bachschen Grundsätze des Fugenaufbaus" festgestellt, daß die sogenannten „Zwischenspiele" – also die themafreien Partien der Fuge – als „Bestandteile der Durchführungen" zu betrachten seien. Diese Annahme zwingt ihn, die ganz deutlich gliedernde Wirkung der g-Moll-Kadenz Takt 55/56 zu überhören; er setzt also seinen Untergliederungspunkt innerhalb der zweiten Hälfte bei Takt 46. Das ist unverständlich, weil die Engführung in d-Moll und ihr Spiegelbild in g-Moll zusammengehören, was durch die markanten Kadenzen in d und g besonders betont wird.

In anderen Fällen ist C. gezwungen, seine „Bachschen Grundsätze des Fugenaufbaus..., die aufzudecken das ausschließliche und alleinige Verdienst dieser Arbeit ist" (S. 6), durch ganz erhebliche Ausnahmen in den Einzelanalysen zu durchlöchern. Dafür ein Beispiel: Einer dieser sehr betonten Grundsätze heißt: „Jede Engführung bildet eine in der Stimmfolge nur einmal zu zählende Einheit" (S. 16). Diese Behauptung mag in vielen Fällen sinnvoll sein; aber in der zur Diskussion stehenden Fuge lehnt C. den Grundsatz selbst ab: „Hier kann von einem Gruppeneinsatz nicht gesprochen werden". Das bezieht sich auf die Engführungen ab Takt 37, aber selbst für den überzähligen, enggeführten Mittelstimmeneinsatz Takt 27 verneint C. die Auffassung als Gruppeneinsatz mit der Unterstimme, obwohl sie gerade hier eigentlich naheläge. – Es ließe sich für jeden der aufgestellten Grundsätze nachweisen, daß immer wieder Ausnahmen angenommen werden müssen.

Die Einbeziehung der Zwischenspiele in die Durchführungen ist weder so neu, noch so prinzipiell wichtig, wie C. sie darstellt. Denn er selbst spricht in seinen konkreten Analysen immer wieder von „Durchführungen" und „Zwischenspielen", d. h. er unterscheidet beide Begriffe auch dort, wo die entsprechenden Episoden in der Groß-Formgliederung zusammengehören. Und schon R. sagt (S. VII): „Die freien Zwischenspiele ergeben sich nicht als zwischen Hauptteile der Fuge eingeschobene Verbindungsglieder, sondern treten in die Hauptteile selbst ein". Das ist eine bessere Formulierung dessen, was C. mit seinem Grundprinzip (S. 43) sagen will; seine Polemik gegen R. hängt in diesem Punkt mindestens völlig in der Luft. „Durchführung" bedeutet eben Durchführung des Themas durch die Stimmen und ist in diesem Sinn dort zu Ende, wo der letzte Thema-Einsatz aufhört; der melodisch-harmonische Fluß treibt aber die Entwicklung des Formteils häufig (nicht immer!) weiter bis zu einem deutlich kadenzierenden Einschnitt. Hier ist dann der *Formteil* zu Ende, in dem Durchführung und Zwischenspiel zusammengehören.

In zahlenmäßigen Beziehungen der Töne sucht W. das Geheimnis der Fugenform. Er ist aber häufig zu etwas gewaltsamen Deutungen gezwungen, um sein Prinzip im Einzelfall konkret durchzuführen. Unsere Fuge gliedert er in zwei gleiche Hälften mit je sieben Einsätzen des Themas. Das ist richtig, aber die behaupteten weiteren Beziehungen dieser Fuge zur Siebenzahl sind weniger einleuchtend. Zwar stimmt es, daß sie 7 und nur 7 Triller enthält; dies hängt aber damit zusammen, daß der 1. Kontrapunkt zum Thema mit einem Triller schließt. Wie schon R. konstatiert hat, begleitet dieser Kontrapunkt die Themaeinsätze in der ersten Hälfte durchgehend (in der zweiten Hälfte tritt er wegen der Engführungen nicht mehr auf); da dies nun 7 sind, kommt er eben auch siebenmal vor. (Die Anerkennung der Beziehung zu den angeblich 14 Trillern des Präludiums ist davon abhängig, ob alle diese 14 Triller wirklich als solche zu zählen sind.) Noch fragwürdiger stellt sich die Rolle der 7 im Thema selbst dar. W. behauptet, daß das Thema 14 Noten umfasse, also nur bis zum letzten Sechzehntel des Taktes 3 gehe. C. gibt dem Thema 15 Noten, d. h. er bezieht noch das erste Sechzehntel des 4. Taktes ein; R. noch zwei weitere Sechzehntel, also insgesamt 17 Noten. Musikalisch sind die 17 Noten zweifellos überzeugend; wenn sie in der Fuge nur für die ersten 6 Einsätze beibehalten sind, dann aber das Thema durchweg nur mit 15 Noten erscheint, so ist dies kein Grund gegen die Auffassung R.s. Man darf vielmehr annehmen, daß die Endung sich im Verlauf der Fuge verliert oder abschleift, was auch von vielen anderen Fugen her bekannt ist. Ein Thema braucht keineswegs ein absolut starres Gerüst zu sein, wie gerade die Fugen des W. Kl. immer wieder beweisen. R. hat nur versäumt, die spätere Kürzung zn konstatieren; C. hat sich von seinem Streben nach straffem Formalismus bestimmen lassen, die längere Endung der Anfangsform zu überhören. W. aber hört nicht, oder nicht primär, sondern er *zählt*. Der Musiker wird geneigt

sein, dies kategorisch abzulehnen; aber es sind aus dem Lebenswerk Bachs genug Stellen bekannt, wo eindeutig gezählt wird, ohne daß die Zahlenverhältnisse sich bestimmend und beim Hören erlebbar in musikalischen Beziehungen ausdrücken. Es ist durchaus vorstellbar, daß einem Noten-Zusammenhang Zahlenproportionen zugrunde liegen, über die der Fluß der Musik hinweggeht, ohne sie noch einmal zu markieren. Deshalb ist den Untersuchungen W.s, die viele interessante Zusammenhänge aufzeigen, Beachtung zu schenken. Also können alle drei Begrenzungen des Fugenthemas mit gewissen Vorbehalten akzeptiert werden. –

Die noch offene Frage ist, ob bezüglich der Form der behandelten Fuge primär eine Zwei- oder eine Dreiteilung anzunehmen ist. R. besteht aus allgemeinen Gründen auf einer Dreiteilung, während W. und ähnlich C. im Hinblick auf die Beziehungen der Themeneinsätze Zweiteiligkeit behaupten.

Dieser Frage müßte eine allgemeinere vorausgehen: Hat die Fuge einem vorbestimmten Schema oder Gesetz zu folgen, und ist es eine Aufgabe der Analyse, etwaige Abweichungen davon zu konstatieren? Oder ist jede einzelne Fuge ihrer Form nach ein selbständiges Aggregat, das im Einzelfall formal analysiert werden muß, wobei sich aus dem Vergleich verschiedener Analysen allgemeinere Gesichtspunkte für die Fugenform ergeben mögen, die aber für den Einzelfall nicht verbindlich wären. Sie wären lediglich Abstraktionen für musikgeschichtliche Betrachtungen, oder Gedächtnishilfen und technische Gesichtspunkte für die Analyse, bzw. den Kompositionsunterricht.

R. steht kategorisch auf dem zweiten Standpunkt: „...daß aber schematische Regeln für die Fugenkomposition erst *nach* Bach aufgestellt worden sind“ (S. VI). C. spricht von „Regeln aller alten Fugenlehrbücher“, ohne diese näher zu präzisieren. Er sieht seine wesentliche Aufgabe darin, „Bachsche Grundsätze des Fugenaufbaus“ festzustellen. Er nimmt also an, daß Bach mindestens für sich selbst solche Grundsätze gehabt und festgehalten habe, und zwar durch sein gesamtes Schaffen hindurch (S. 5/6). W. schließlich will in der Fugenform geheime, durch Generationen von Lehrern zu Schülern durchgegebene Proportionsgesetze sehen, die alle Einzelheiten durchdringen und sich in Zahlenverhältnissen ausdrücken lassen. Was ist nun richtig?

Zu jedem entweder-oder gibt es auch ein sowohl-als-auch. Warum soll nicht die spontane Gestaltung aus geschultem künstlerischem Formgefühl heraus Gliederungen finden, die keiner Regel bedürfen und sich doch allgemeiner, in Abwandlungen, wiederholen? Warum sollen nicht vorgefaßte, auf Wissen und Überlieferung beruhende Formideen die Phantasie anregen, den Impuls leiten oder auch von ihm überspielt werden? Wenn heute ein Komponist eine Fuge schreibt, so kann er das nicht tun, ohne daß er Fugen gehört hat und etwas darüber weiß; das war früher nicht anders. Weder schließt Wissen Phantasie aus, noch kann Phantasie ohne Wissen zur Auswirkung kommen. Die Entstehung eines Kunstwerks ist ein komplexer Vorgang, der sich weder im

Einzelfall auf ein formulierbares Verfahren zurückführen läßt, noch im Wiederholungsfall jemals wieder in derselben Weise erfolgen kann.

Die Antwort auf unsere Frage: zwei- oder dreigliedriger Gesamtaufbau? ist nun leicht zu geben. Die Fuge *ist zugleich* zwei- und dreiteilig. Die figürliche Ornamentik lehrt uns anschaulich, daß eine Einheit, etwa eine Flächenfigur, gleichzeitig sowohl eine Zwei- als auch eine Dreigliederung, ja dazu auch noch andere Gliederungen aufweisen kann. Warum soll das für die Musik nicht gelten? Unsere drei Autoren haben den Haupteinschnitt bei Takt 36 alle richtig gesehen (daß C. behauptet, R. habe den Einschnitt nach 35 Takten gesetzt, ist ein reiner Irrtum). Wenn R. nun bei Takt 56 noch einmal einen Hauptgliederungspunkt ansetzt, so bezieht sich das auf den harmonischen Ablauf und will keineswegs eine thematische Gruppierung im Sinn A – B – A behaupten. Wenn W. und C. bei der Zweiteiligkeit bleiben, so sehen sie dafür die Entsprechung der zweimal 7 Themeneinsätze als maßgebend an. Überläßt man sich hörend dem Eindruck der Fuge, so könnte man sogar noch eine dritte Grundgliederung feststellen. Die zweite Hälfte schließt sich nämlich enger zusammen als die erste; die erste exponiert mit zweimaliger Durchführung des Themas durch die drei Stimmen (mit einem überzähligen Einsatz) und wendet sich dann zur Dominant der Tp; die zweite schließt die Kadenz in der Haupttonart mit dem weiter ausgreifenden Funktionsverlauf Tp – Sp – D – T. Der so gehörte Zusammenhang entspricht einer Form A – A – B, also (vergleichsweise) Stollen – Stollen – Abgesang.

Das Ergebnis ist, daß sich scheinbar ausschließende Formgliederungen durchaus vereinbar sein können, d. h. daß die künstlerische Form *gleichzeitig mehrere* Deutungen zuläßt. –

Unsere Fragestellung darf also nicht heißen: Welche Deutung ist richtig, sondern: welche Deutungen sind möglich? Wollte man versuchen zu „eindeutigen" Feststellungen zu gelangen, so müßte man alle sich widersprechenden Einzelaussagen aus den drei Analysen ausscheiden und nur die übereinstimmenden beibehalten. Es leuchtet ein, daß dabei nur ein sehr mageres, allgemeines Ergebnis herauskäme, eine abstrahierte Schablone, die mit dem konkreten Einzelfall kaum mehr etwas zu tun hätte. Auch als allgemeines Grundgesetz der Fugenform wäre diese Schablone nicht annehmbar, da sie ja nur einer einzigen Fuge entnommen ist und nur drei Autoren herangezogen sind. Es gibt aber noch ganz andere Möglichkeiten, sich mit der Form des Bachschen Kunstwerks auseinanderzusetzen. Um dies deutlich zu machen seien drei weitere erwähnt.

Würde man die Denkweise von Ernst Kurth[1] anwenden, so ginge die Analyse in die Beschreibung des psychologisch formulierbaren Spannungsablaufs über; es wäre die Rede etwa von Ballung und Streuung der Stimmen, Höhe-

---

[1] *Grundlagen des linearen Kontrapunkts,* Bern 1917.

punktsgliederung, Verteilung von Konsonanz und Dissonanz, Wechselbeziehung zwischen Melodik und Harmonik, rhythmische Antriebe – und das alles in seinen gegenseitigen Beziehungen. – Nach dem Verfahren von Johann Nepomuk David[1] würde man die formalen Entsprechungen in ihren Notenbildern untereinander setzen, um dadurch unmittelbare visuelle Eindrücke der Zusammenhänge zwischen großen, wie kleineren und kleinsten Satzgliedern zu gewinnen. – Mit Fritz Jöde[2] würde die eindringende Verfolgung des Verlaufs der Einzelstimmen über größere Abschnitte hinweg zu weiteren und ganz neuen Einsichten führen.

Ein Versuch, aus den genannten sechs – und eventuell noch weiteren – Analyseverfahren ein Gesamtergebnis bezüglich der Fugenform überhaupt herauszuschälen, müßte völlig scheitern, es sei denn, daß man sich mit ganz allgemeinen, trivialen Aussagen begnügen würde. Aber selbst die konkreten Aussagen über den Einzelfall einer bestimmten Fuge können – wie wir gesehen haben – sich widersprechen und doch vereinbar sein. Denn das Kunstwerk *ist vieldeutig*. Bei der Analyse spiegelt es sich in der Individualität des Analysierenden, d. h. die Spiegelung, die Analyse ist in ihrem Ergebnis abhängig von dem Wollen und Können des Analysierenden. Die Grenzen seines Könnens (und Wissens) beschränken sowieso seine Möglichkeiten der Deutung; sein Wollen – beruhend auf vorgefaßtem Denken und Meinen – kann ihn auf Irrtümer führen und ihn blind machen gegen offen daliegende Gegebenheiten. –

Dies sind Gemeinplätze. Aber sie führen auf ganz grundsätzliche Feststellungen: Die Analyse ist immer unvollständig, meist mit Irrtümern behaftet und im ganzen subjektiv. Muß man daraus den Schluß ziehen, daß sie unwissenschaftlich sei? Zweifellos sind viele Wissenschaftler heute geneigt, diesen Schluß zu ziehen und deshalb auf Analysen zu verzichten. Sie beschränken sich allenfalls auf äußerlich konstatierbare Einzelheiten, die am Notenbild abzulesen sind; alles andere liegt nach dieser Meinung außerhalb der Wissenschaft. Das bedeutet eine Verarmung und in seiner Konsequenz schließlich eine Beschränkung der „Wissenschaft" auf das Registrieren unbezweifelbarer Gegebenheiten. Dies kann aber nicht die letzte Aufgabe der Geisteswissenschaften sein. Das Bedürfnis nach „Exaktheit" gehört ausschließlich in den Bereich der Naturwissenschaften. Dort gibt es „richtig" und „falsch", sich gegenseitig ausschließend; in den Geisteswissenschaften aber „sinnvoll" und „sinnlos" mit allen Zwischenstufen. Der „volle Sinn" kann nie erreicht, muß aber angestrebt werden. Die Aufgabe einer Analyse besteht darin, möglichst viel von diesem vollen Sinn deutlich zu machen. Das Kunstwerk selbst ist unerreichbar, da es seinem Wesen nach nicht dem rationalen Bereich angehört. (Wird es rationalisiert, so verliert es seinen Anspruch als Kunstwerk und wird zu einem technischen Produkt.) Aber eben deshalb bedarf es der Interpreta-

---

[1] *Die zweistimmigen Inventionen von J. S. Bach,* Göttingen 1957.
[2] *Die Kunst Bachs,* Wolfenbüttel 1957.

tion, um sich ihm zu nähern. Eine Möglichkeit der Interpretation ist die Analyse; sie kann nicht erschöpfend sein, weil das Kunstwerk vieldeutig und lediglich ein Spiegelbild von ihm zugänglich ist; sie ist um so sinnvoller, je näher dieses dem Urbild kommt.

Was hier von der Analyse gesagt ist, gilt genauso für die künstlerische Wiedergabe, das Spiel des Werks. Auch hier gibt es die Vieldeutigkeit, die nicht die Eindeutigkeit des „Exakten ' besitzen kann. Auch hier gibt es die Spiegelung in der Individualität des Interpreten, auch hier die Annäherung an den „Sinn", der niemals voll ausgeschöpft werden kann. Auch hier würde eine starre Festlegung auf „richtig" und „unrichtig" eine unerträgliche Verarmung bedeuten.

Denn unerschöpflicher Reichtum ist das Wesen der Kunst.

Agrippa von Nettesheim und die Musik

von

KARL GUSTAV FELLERER

Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (geb. 14. 9. 1486 zu Köln, gest. 18. 2. 1535 zu Grenoble), unstet in seinem Denken und Leben, ist nicht nur in der Vielseitigkeit des Humanisten, Naturforschers, Juristen und Mediziners, ähnlich seinem Zeitgenossen Paracelsus, hervorgetreten, sondern vor allem auch in Kabbalistik und Mystik [1]. Schon zur Zeit seiner Pariser juristischen und medizinischen Studien stand er in Verbindung mit den „Geheimwissenschaften" seiner Zeit und ihren Vertretern. Die durch Reuchlin aus Italien eingeführten Strömungen einer kabbalistischen Philosophie berührten ihn tief. Agrippas Vorträge über Reuchlins *De verbo mirifico* brachten ihn in den Ruf der Häresie. So ging er zu seiner Sicherheit nach England, kam dann aber nach Würzburg zurück, wo er durch Trithemius [2] noch weiter in die geheimen Wissenschaften und Künste eingeführt wurde, um in einem abenteuerlichen Leben als Kriegsmann, als Lehrer in Pavia (1525), als Syndicus in Metz (1519/20), als Historiograph in den Niederlanden, als Arzt (1521 in Freiburg-Schweiz, 1524 in Lyon), Philosoph, Alchemist in allen europäischen Ländern von Spanien bis Deutschland zu wirken. Seinem Bekenntnis nach blieb er Katholik, stand aber Luther nahe und bekämpfte die scholastische Philosophie und Theologie. In seinem erst 1531 gedruckten, aber früher geschriebenen Werk *De occulta philosophia* sind die neuplatonisch-magischen Gedanken auf Grund der jüdischen *Kabbala* entwickelt. Die hier gegebene Weite der Natur- und Geisteswissenschaft umfassenden Probleme wird in gleicher Weise in *De vanitate et incertitudine scientiarum* (Köln 1532) deutlich [3].

---

[1] Sommer v. Sommersberg, *Dissertatio de H. C. Agrippa,* Lipsiae 1717; J. E. Ravius, *Dissertatio de Agrippae vita, factis, scriptis,* Wittenbergiae 1726; H. Morley, *The life of H. C. Agrippa,* London 1856; A. Prost, *C. Agrippa, sa vie et ses œuvres,* Paris 1881; J. Orsier, *C. Agrippa,* Paris 1911; F. Mauthner, *C. Agrippa,* München 1913; P. Zambelli, *Testi scelti,* Archivio di Filosofia XVII, 1955; ADB I, 1875, S. 156ff.; NDB I, 1952, S. 105f.

[2] 1462–1516, vgl. J. Silbernagel, *J. Trithemius,* Landshut 1885.

[3] Die Schriften des Agrippa wurden mehrfach gedruckt und erschienen 1600 in einer Gesamtausgabe zu Lyon. 1605 wurde die Schrift *De incertitudine* in französ-

In der letztgenannten Schrift[1] handelt Kapitel 17 und 18 über die Musik. J. N. Forkel[2] weist nach einer Ausgabe Köln 1584 unter „Satyren und Pasquille über die Kunst und Künstler, nebst den dadurch veranlaßten Verteidigungen" auf diese Schrift. In Mizlers *Musicalischer Bibliothek* I, S. 27, wurde eine deutsche Übersetzung des 17. Kapitels mit Anmerkungen gegeben[3]. Unter „Physische Wirkungen der Musik auf Menschen und Tiere" nennt Forkel *De occulta philosophia Lib. III.* Das 24. und 25. Kapitel des II. Buchs handelt: Über die Musik, ihre Harmonie und Wirkungskräfte[4].

Aristoxenos und die lateinische Überlieferung seiner Musiklehre durch Boethius nennt Agrippa in *De vanitate* als Grundlage seiner Ausführungen[5]. Die Klanglichkeit der Musik, nicht ihre strukturelle Gestalt, ist Agrippas Wertmaßstab. Denn in dem, was der Mensch klanglich erfaßt und erlebt, liegen die ethischen Werte der Musik[6]. Die mathematische Musiklehre wird durch seine von erlebnismäßigem Musikdeuten bestimmte Musikauffassung überwunden[7] und dementsprechend die geschichtliche Entwicklung der Musik ge-

---

sischer, 1713 in deutscher Sprache gedruckt. Die geheimnisvollen Lehren Agrippas führten zu reger Beschäftigung mit seinem Werk und seiner Überschätzung. So vielgestaltig seine Gedanken sind, sie sind vielfach oberflächlich und entbehren der Originalität und Klarheit.

[1] Titelblatt: *Splendidae nobilitatis viri et armatae militiae equitis aurati ac utriusque juris doctoris sacrae Caesareae Majestatis a consiliis et archivis Inditiarii Henrici Cornelii Agrippae ab Nettesheym de incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei declamatio. Nunc denuo recognita et scholiis Marginariis illustrata. Nihil scire felicissima vita. Excudebat anno MDXXXII mense Septembri.*

[2] *Allgemeine Litteratur der Musik,* Leipzig 1792, S. 479f.

[3] Mizler äußert zahlreiche Bedenken gegen Agrippas Darlegungen. U. a. stellt er fest: „Seine lateinische Schreibart ist elend und dunkel, so daß es scheint, ein Meisterstück zu sein, ein Capitel aus diesem Buch gut Teutsch zu übersetzen, und seine Gedanken zu treffen", a. a. O. I, S. 28.

[4] Ebda. S. 11. Ähnliche Formulierungen wie bei Agrippa sind im Lib. 20, cap. 7, der *Magia naturalis* des Giov. Batt. Porta gegeben. Vgl. K. F. Becker, *System.-chronolog. Darstellung der mus. Literatur,* Leipzig 1836, Nachtr. 1839, S. 6.

[5] De musica igitur jam nobis sermo esto, de qua ex graecis copiose scripsit Aristoxenos, qui et animam musicam esse dixit, cujus documenta Boetius deinde latinis tradidit. Wie Mizler bereits feststellte, hat Agrippa dem Aristoxenos ihm fremde Gedanken zugeschrieben.

[6] Dico autem illam, quae in vocum ac sonorum modulatione consistit, non eam, quam de metris et rhythmis ac carminum fictionibus nuncupant, quae poesis est, quae autore Alpharabio non tam speculatione ac ratione quam furoris insania fertur, de qua superius diximus, verum eam, quae de modulationibus est, quae est concentus nervorum aut vocum in suos modos sine aurium offensione consonantium; agit enim de sonis, de intervallis, de sistematis genere, de tono, de commutationibus ac modulationibus.

[7] Hanc veteres divisere in enharmonicam, chromaticam, diatonicam. Priorem autem (videlicet enharmonicam) ob nimis reconditam difficultatem pro impossibili ejus indagine deseruere, alteram vero ob lasciviae infamiam aspernati sunt atque abdicarunt; tertiam vero speciem dumtaxat (tanquam mundanae compositioni conformem persuasi) admiserunt.

sehen, bzw. ihre mythologische Grundlegung erfaßt[1]. Nicht im Sinne einer Tonstufenordnung, sondern nach ihrer Ausdrucksbedeutung sind die modi gewertet[2]. Den authentischen Tonarten folgen die plagalen[3]. Ihre Wahl ist von dem Ausdruckswollen nach der Eigengesetzlichkeit des Schönen bestimmt. Auch hier erhebt sich Agrippa vom Musikalisch-Technischen zum Künstlerisch-Geistigen. Die Ethos-Deutung bestimmt von der geistigen Haltung des schöpferischen Menschen aus die musikalische Gestalt, umgekehrt aber ist dadurch die Wirkung der Musik im Erleben festgelegt[4].

Freilich ist dieses Erfassen der Musik in der Tiefe ihres Ausdrucks nicht allgemein und die Musiker selbst sind nach Agrippa vielfach vom Erleben des Ethos weit entfernt. Die schlechten Wirkungen der Musik überwiegen im Leben. Agrippa nennt zahlreiche Beispiele aus der Antike für seine Feststellung[5].

---

[1] In der Deutung der modi werden, nach seinen Quellen Aristoxenos und Al Farabi, verschiedene antike Persönlichkeiten genannt.

[2] Inter hos vero quatuor modos Phrygium, quia distrahit et rapit animum, non probant, sed barbaricum Porphyrius illum vocat, quia ad furorem et pugnas excitandas tantum commodum. Alii idcirco Bacchicum vocant uti furibundum, impetuosum et perturbatum, cujus modulatione, quam anapaesto pede declarant, Lacedaemonios et Cretenses ad arma concitatos legimus; eodem Timotheus Alexandrum regem ad arma incitavit, et Taurominitanus juvenis, narrante Boetio, domum, in qua scortum latitabat, Phrygio sono excitus comburere festinavit. Lydium etiam Plato reprobat, ut qui acutus sit, et a modestia Dorii recedens lamentationibus accomodus, verum (ut quibusdam placet) etiam iis, qui natura hilares et jucundi sunt, congruus. Hinc Lydos hilares ac perjucundos populos iis modulationibus delectatos ferunt, quas etiam Tusi Lydorum progenies choricis saltationibus adhibebant. Dorium autem tanquam graviorem honestioremque et omnibus modis modestum ad graviores animi affectus et motus corporis aptum et ad recte ac bene vivendum utilem omnibus praetulerunt; ideo apud Cretenses Lacedaemonios, Arcades in magna veneratione habitus. Imperator quoque Agamemnon ad bellum Trojanum profecturus Doricum domi reliquit musicum, qui spondaeo pede mulierem Clytemnaestram in puditia probitateque conservaret; quare non prius ab Aegystho vitiari potuit, quam in musicum prius e medio impie sustulisset. Mixolydium vero tragoediis et commiserationibus congruum, incitationis et retractionis efficaciam habere, et moeroris imperium tenere dicunt.

[3] His quatuor modis sunt, qui alios superadinvenerunt, ut quos collaterales vocant, videlicet Hypodorium, Hypolydium, Hypophrygium, ut sint septem totidem planetis correspondentes, quibus Ptolemaeus addit octavum Hypermyxolydium omnium acutissimum firmamento attributum. Verum Lucius Apulejus primo Floridorum quinque modos describit: Aeolium, Hyastium varium, Lydium querulum, Phrygium bellicosum, Dorium religiosum. His addunt alii Jonicum jucundum et floridum. A Martiano etiam, juxta Aristoxeni traditionem, quinque numerantur modi principales et decem collimitii. Et licet hanc artem suavitatem non modicam habere fateantur, communis tamen sententia est atque ipsa experientia omnibus nota esse illam vilium ac infelicis intemperantisque ingenii hominum exercitium, et qui nec incipiendi nec finiendi rationem teneant, sicut de Archabio tibicine legitur, qui pluris conducendus erat, ut desineret, quam conducendus ut caneret.

[4] De quibus tam importunis musicis ait Horatius: Omnibus hoc vitium est cantoribus inter amicos / Ut nunquam inducant animum cantare rogati / Injussi nunquam desistant.

[5] Hinc musica ipsa ad pretium et stipem semper vagabunda extitit et lenociniorum clientula, quam nullus unquam professus est vir gravis, modestus, pudicus, for-

Die Skepsis gegenüber der Musik wird auch dadurch gekennzeichnet, daß die Griechen ihrem höchsten Gott keine Ausübung der Musik zuschrieben[1]. Die moralische Gefahr der Musik bedingte bei vielen ihre Ablehnung[2]. Solchen Ablehnungen gegenüber suchen die Musiker mit außermusikalischen Begründungen zu begegnen und ihre Kunst mit der Sphärenharmonie zu rechtfertigen[3]. Agrippa äußert Bedenken gegen solche Deutungen und die Wertung der Musik als geistige Kraft[4]. Die Gefahren, die die Musik in ihrer leidenschaftlichen Haltung bietet, lassen Agrippa die Ablehnung der Musik in der Kirche durch Athanasius verstehen. Es klingt fast als ein Vorwurf, wenn er die Sorge des hl. Ambrosius für die Kirchenmusik mit seiner Vorliebe für Zeremonien und Pomp begründet[5]. In der Stellung des hl. Augustinus zur Kirchenmusik[6] sieht er die Mitte zwischen den Auffassungen von Athanasius und Ambrosius; denn Augustinus mußte sich erst zu einer positiven Stellungnahme zur Kirchenmusik durchringen[7]. Die Bedenken Agrippas gegen die Kirchenmusik sind nicht nur in der allgemeinen Skepsis gegen das Ethos der Musikpflege begründet, sondern auch in Entartungen, die er in der zeitgenössischen Kirchenmusikpflege sieht. Wie Erasmus von Rotterdam, Wilhelm Lindanus und anderen sind ihm die Neuerungen der Musik

---

tis. Ideoque Graeci illos communi vocabulo Liberi patris artifices sive (ut Aristoteles) dionysiacos technitas hoc est artifices bacchanales appellarunt, quia improbis esse moribus magna ex parte consueverunt vitam plurimum traducentes incontinenter parti, etiam cum inopia, quae quidem vitia et gignit et auget. Persarum et Medorum reges musicos inter parasitos et histriones reserebant videlicet ex opere eorum voluptatem sibi capientes, ipsos autem actores contemptui habentes...

[1] Non canit apud Graecos poetas Juppiter nec pulsat citharam, docta Pallas detestatur tibias.

[2] Alexandro Magno quondam canente Antigonus paedagogus citharam fregit abjecitque inquiens aetati tuae jam regnare convenit, non canere. Sed et Aegyptii (teste Diodoro) musicam tanquam virorum animos effoeminantem prohibebant adulescentes suos perdiscere. Et Ephorus (teste Polybio) eam non nisi ad illudendos ac fallendos homines inventam tradidit...

[3] Atque tamen hinc plurimum gloriantur musici isti quasi ipsi supra rhetores habeant movendorum affectuum imperium; quos insuper eo ipso evexit insania, ut ipsos etiam caelos canere affirment, vocibus tamen a nullo unquam mortalium auditis, nisi forte quod musicis istis per suum evovae seu per temulentiam vel insomnium innotuerunt. Nullus tamen musicorum interim a caelo descendit, qui vocum consonantiae omnes noverit quique proportionum inductiones omnes invenerit.

[4] Attamen dicunt artem esse consummatissimam et quae omnes amplectatur disciplinas nec sine universa disciplina tractari possit, etiam divinationis vim illi tribuentes, qua corporis habitudines, animique affectus et mores hominum per ipsam judicentur, sed et dicunt artem esse infinitam nec ullo ingenio exhauriri posse, sed in dies illam pro cujusque captu novos dare modulos.

[5] Hanc [musicam] Athanasius ob vanitatem suam interdixit ecclesiis, sed Ambrosius ceremoniarum et pompae appetentior ecclesiis instituit canendi et psallendi usum.

[6] H. Hüschen, Art. *Augustinus*, MGG I, Sp. 848; dort Literatur.

[7] Augustinus vero in medio haerens inde sibi haud non difficile dubium ortum esse in confessionibus suis meminit.

seiner Zeit fremd. Die Parodiekomposition[1] widerspricht seinem auf das Wort gerichteten Sinn, dem das Verständnis für eine musikalisch-technische Wertung der Thematik fehlt. Die komplizierte Mehrstimmigkeit der Niederländer, die zu seiner Zeit als Ausdruck eines neuen Lebensgefühls auch in der Kirchenmusik Raum gefunden hat, trat damals ihren Siegeszug an. Die Gleichwertigkeit der Stimmen, die nicht mehr einheitlich auf einen choralen Cantus firmus ausgerichtet sind, erscheint ihm fremd; vor allem stört ihn, den Humanisten, daß darunter die Textklarheit leidet[2].

In der Klage über schlechten Gesangsvortrag steht Agrippa in seiner Zeit nicht allein. Schreien und schlechte Aussprache wird von mehreren Theoretikern als verbreiteter Fehler bemängelt[3]. Doch sind es wohl nicht nur die Auswüchse des gesanglichen Vortrags, gegen die Agrippa Bedenken äußert; das neue Klangideal der Zeit hat auch eine andere Singweise bedingt. An Stelle des flachen Tons ist der Versuch individueller Ausdrucksgebung in der Tonbildung getreten. Er mußte ihm und seinen Zeitgenossen fremd erscheinen[4]. Das 16. Jahrhundert aber hat in Stimmgebung und Instrumentarium gerade diese Klangtendenz weiter entwickelt und zur Grundlage des konzertanten Musizierens werden lassen. Die im 16. Jahrhundert gewonnene Sinnenfreude an der Musik blieb Agrippa verschlossen. So sehr er nach Aristoxenos das Ohr als obersten Richter in der Musik anerkennt, wertete er doch die Musik im Sinne Platos, im Sinne des Ethos. Die Kunst seiner Zeit konnte seinem Ideal nicht mehr entsprechen. So wurde seine Stellung zur Musik von Skepsis getragen und dieser gab er durch Belege der antiken Musikauffassung seine Begründung. Aus seiner Betonung des geistig-sittlichen Wertes der Kunst ergibt sich das Erfassen der negativen Seiten einer Musikauffassung, die nicht vom Geistigen her bestimmt ist. In der Überwindung des Ethos der Musik sieht Agrippa eine Gefahr für die *moralitas* und letzten Endes für die Berechtigung der Musikpflege. Aus dieser Haltung kommt er auch zur kritischen

---

[1] K. G. Fellerer, *Vom Sinn der Parodiekomposition,* Der Chorwächter, Jg. LXI, 1934, S. 104; K. Weinmann, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik,* Leipzig 1919, S. 49ff.

[2] Hodie vero tanta in ecclesiis musicae licentia est, ut etiam una cum missae ipsius canone obscoene quaeque cantiunculae interim in organis pares vices habeant ipsaque divina officia et sacrae orationum preces conductis magno aero lascivis musicis non ad audientium intelligentiam, non ad spiritus elevationem, sed ad fornicatriam pruriginem non humanis vocibus, sed belvinis strepitibus cantillant, dum hinniunt discantum pueri, mugiunt alii tenorem, alii latrant contrapunctum, alii boant altum, alii frendent bassum faciuntque, ut sonorum plurimum quidem audiatur, verborum et orationis intelligatur nihil, sed auribus pariter et animo iudicii subtrahitur autoritas. – Vgl. Mizler, I, S. 43.

[3] K. G. Fellerer, *Forderungen der musikalischen Ausbildung im 16. Jh.,* Deutsche Tonkünstlerzeitung, Jg. XXIV, 1938, S. 257; ders., *Regeln für Kirchensänger aus dem 16. Jh.,* Die Kirchenmusik, Düsseldorf 1938, Heft 5.

[4] K. G. Fellerer, *Zum Klangproblem der Stilwende des 16. Jhs.,* JbP 1937, S. 45.

Stellungnahme und Ablehnung des Tanzes im folgenden Kapitel seiner Darlegungen[1].

Im Gegensatz zu dieser allgemeinen Auseinandersetzung mit der Musik und zu ihrer skeptischen Wertung behandelt Agrippa in *De occulta philosophia*, Lib. II, cap. 24–25, die Musik im Zusammenhang mit kosmischen und astronomischen Spekulationen[2]. Die Harmonie und der Affekt bestimmen seine Betrachtung[3], die antike Vorstellungen, Sage und Natur aufgreift. Die „Wirkung" der Musik wird an zahlreichen Beispielen darzulegen gesucht[4]. Als Zeugen nennt er Varro, Democritus, Theophrastus, Thimotheus, Saxo Grammaticus, Gellius und erweitert damit seine im Kapitel *De musica* seiner Schrift *De vanitate* herangezogenen Quellen. Die Darstellung in Kapitel 24 *De musicali harmonia, eiusque viribus ac potentia* wird in Kapitel 25 *De sono atque concentu et unde illis mirabilitas in operando* ergänzt[5].

---

[1] Ad musicam spectat etiam saltationum sive Chorearum artificium puellis amatoribusque longe gratissimum, et quod magna cura discunt et in medias noctes sine satietate protrahunt summaque diligentia observant, ut ad lyrae tympanique ac tibiarum numeros compositis gestibus moderatisque incessibus saltent, ac rem omnium stultissimam et insania quadam haud absimilem prudentissime, ut putant, scientissimeque peragant, quam nisi tibiarum concentus temperaret et (ut dicitur) vanitas vanitatem commendaret, nullum choreis spectaculum ridiculum ac inconditum magis, haec laxamen petulantiae, amica sceleris, incitamen libidinis, hostis puditiae ac ludis probis omnibus indignus; saepe ibi matrona (ut ait Petrarcha) diu servarum decus perdidit, saepe infelix virguncula ibi didicit, quod melius ignorasset, multarum ibi fama periit pudorque...

[2] Musicalis etiam harmonia non est siderum muneribus viduata; est enim imitatrix omnium potentissima, quae cum corpora coelestia opportune insequitur, coelestem influxum mirifice provocat, omniumque audientium affectus, intentiones, gestus, motus, actus atque mores immutat et ad suas proprietates subito provocat, ut ad laetitiam vel lamentationem, ad audaciam vel tranquillitatem et similia; ipsas quoque bestias, serpentes, volucres, delphines, ad auditum suae modulationis provocat.

[3] ...magna vis est musicae. Ipsa quidem animum mulcet, mentem erigit, praeliatores ad bella incitat et singulorum operum labores fatigationemque solatur. Lapsos et desperatos revocat, viatores confortat.

[4] ...Simili modo ferentes onera gravia cantant et habilitantur atque alleluiantur ex eo; cantus enim delectationem operatur et habilitationem iracundos mitigat, tristes et anxios laetificat, discordes pacificat, phreneticorum rabiem temperat, vanas cogitationes dissipat; hinc est quod morbos aliquos corporis et animi sic vel curari, vel inferri posse, Democritus et Theophrastus affirmant.

[5] Esse praeterea in sono virtutem ad coelestia dona capienda non negabimus, si cum Pythagora et Platone senserimus, coelum harmoniaca compositione constare, harmonicisque tonis atque motibus cuncta gubernare ac efficere; cantus quam instrumentalis sonus plus potest, quatenus per harmoniacum concentum, ex mentis conceptu, ac imperioso phantasiae cordisque affectu proficiscens, simulque cum aere fracto ac temperato, aerium audientis spiritum, qui animae atque corporis vinculum est motu facile penetrans, affectum animumque canentis secum transferens, audientis affectum movet affectu, phantistam afficit phantasia, animum animo, pulsatque cor, et usque ad penetralia mentis ingreditur sensum quoque mores infundit; movet praeterea membra atque sistit, corporisque humores. Hinc in movendis affectibus tantum confert harmonia, ut non modo naturalis, sed etiam artificialis et vocalis vim animis atque corporibus inferant. Necesse est autem omnes concentus ex

Die Einheit der Musik und das Geistige des Klangs bestimmen bei Agrippa den Sinn der Musik[1]. Chalcidius[2] und Lactantius[3] werden als Zeugen angeführt. Die Erfassung der Musik in ihrer klanglichen Wirklichkeit und Ausdrucksfähigkeit auf der einen Seite und auf der anderen Seite in ihrer Bewußtseinswirklichkeit, in ihrer Aufnahme durch das Gehör[4], ist von Gedanken bestimmt, die in seiner Zeit neuartig sind. Schon ist das Problem der Schwingungsübertragung zum Ohr angekündigt[5], das erst in einer späteren Zeit in seinen akustischen Gegebenheiten erfaßt und zu einer wesentlichen Grundlage der Hörphysiologie wird. Die spekulativen Deutungen führen freilich Agrippa ab von der Wirklichkeit der Musik. So wenn er in Kapitel 26 den Planeten Klänge zuordnet und diesen bestimmte Wirkungen zuteilt[6].

---

convenientibus fundamentis procedere, sive in fidibus, sive in fistulis, sive in vocibus sint, si in unum debeant convenire.

[1] Conveniunt tamen multorum hominum voces variaeque, quia unicum secundum speciem est ipsis fundamentum. Conveniunt et multae aves, quia unicum illis propinquum genus et a superis symbolum. Conveniunt et artificialia instrumenta et cum vocibus naturalibus; quia utrobique similitudo aut vera et expressa, aut per analogiam quamdam. Omnis autem concentus, sonorum aut vocum est; sonus spiritus est, vox est sonus et spiritus animatus; sermo est spiritus cum sono et voce ex ore procedit.

[2] Chalcidius ait vocem ex penetrali pectoris et cordis gremio mitti, nitente spiritu, qua nervis obsitus limes interiectus cor a pulmone secernitur, uteroque et vitalibus caeteris, quo faucium angustias pulsante formanteque lingua et caeteris vocalibus organis, articulatos edi sonos, sermonisque elementa, quo quidem interprete mentis arcani motus aperiantur. – Vgl. Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der Class. Altertumswissenschaften* III, 1899, Sp. 2042.

[3] Lactantius ait, vocis rationem admodum obscuram esse, ut non sit comprehensum quomodo fiat, aut quid sit omnino. – Vgl. Pauly-Wissowa, XII, 1925, Sp. 351.

[4] Tota denique musica in voce et sono et auditu posita est.

[5] Sonus sine aere audibilis fieri non potest; qui quum adeo necessarius sit auditui, aer tamen ut aer per se non est audibilis nec ullo sensu attingi potest, nisi per accidens neque enim visus videt illum nisi coloratum, nec auditus nisi sonantem, nec odoratus nisi olentem, nec gustus nisi sapidum, nec tactus nisi calidum, aut frigidum, aut eiusmodi itaque licet sonus sine aere non fiat, non tamen est sonus de natura aeris, nec aer de natura soni, sed corpus vitae spiritus nostri sensitivi existit aer; et non est naturae alicuius obiecti sensibilis, sed simplicioris et alterioris virtutis. Oportet autem animam sensitivam aerem vivificare sibi coniunctum et in vivificato et coniuncto spiritui aere sentire species obiectorum, in actu positas idque in aere vivo; sed in diaphono et subtili species visibiles, in communi audibiles, in grossiori species aliorum sensuum.

[6] Caeterum nunc scias, quod ex planetis septem, Saturnus, Mars atque Luna plus voces habent, quam concentus. Habet autem Saturnus voces tristes, raucas, graves, tardas et veluti ad centrum coartatos sonos. Mars vero asperas, acutas, minaces, veloces, iracundas, inter has Luna observat medias. Iupiter vero, Sol, Venus atque Mercurius possident concentus, habet tamen Iupiter concentus graves, constantes, intentos, puros et cum gratia dulces. Venus autem lascivos, luxuriosos, molles et voluptiosos et in circunferentia dissolutos dilatatosque. Mercurius vero habet concentus remissiores, multiplices et cum quadam strenuitate laetos et iucundos. Ex particularibus vero concentibus et proportionatis tonus Musis novem obtemperat. – Vgl. J. Combarieu, *La musique et la magie,* Paris 1909, S. 194ff.

In diesen Zuordnungen werden auch die Intervalle den Gestirnen gleichgesetzt[1], ebenso erfolgen nach antiken Vorstellungen die Zuordnungen der Tetrachorde[2] und Oktavreihen[3]. Neben diesen astronomischen Zuordnungen werden die Musen zur Kennzeichnung der Tonstufen und der aus ihnen gebildeten Tonarten herangezogen[4]. Mit den Distanzen der Gestirne aber werden die Intervalldistanzen gleichgeordnet[5] und in den Proportionen[6] der Bewegungen der Gestirne die Proportionen der Musik gesehen[7]. Auch die Geschwindigkeiten der Gestirne werden mit der Musik in Verbindung gebracht[8]. Die Einheit der Natur und des Klangs wie der Affektwirkungen ist in Agrippas Vorstellungswelt gegeben und erlebt im Klang das Abbild des Kosmos[9].

---

[1] Iupiter habet gratiam vocis octavae simul et quintae, scilicet diapason cum diapente. Sol obtinet octavae vocis melodiam, scilicet diapason, similiter per tonos quindecim disdiapason. Venus tenet gratiam vocis quintae, scilicet diapente; Mercurius habet diatessaron, scilicet gratiam quartae.

[2] Veteres praeterea tetrachordi veluti quatuor elementorum numero contenti, Mercurio inventore, quatuor nervos habuere, ut Nicomachus autor est; quorum hypate terram, parhypate, vel mese aquam, nete vel diezeugmenon, aut hyperbolaeos ignem: paranete, vel synemmenon aerem resignare voluerunt. Deinde vero Terpander Lesbius septimam chordam inveniens, illas planetarum numero aequavit.

[3] Praeterea qui elementorum numerum secuti sunt, quatuor musicae genera illis simul atque quatuor humoribus convenire dicebant et Dorium aquae et phlegmati, Phrygium cholere et igni, Lydium sanguini et aeri; Mixolydium atraebili et terrae consonare putabant. Alii ad coelorum numerum virtutumque respicientes, dorium Soli, phrygium Marti, lydium Iovi, mixolydium Saturno, hypophrygium Mercurio, hypolydium Veneri, hypodorium Lunae, hypomixolydium coelo stellato contribuerunt.

[4] Praeterea cum his concentuum modis etiam musas et chordas ad coelos referebant, sed non eo ordine quo inter numeros et coelorum animas de novem musis narravimus; nam Thaliam musam dicunt concentum non habere, silentio et terrae eam adscribentes; Clio autem cum Luna hypodorium modum et chordam proslambanomenos movent; Calliope et Mercurius hypophrygium modum et chordam hypatepaton possident; Terpsichore cum Venere hypolydium et parhypatehypaton; Melpomene et Soli Dorius et lichanos hypaton coaptantur; Erato cum Marte Phrygium et hypatemesen custodiunt; Euterpe et Iovi Lydius et parhypate meson conveniunt; Polymnia et Saturnus mixolydium et lichanos meson servant; Uraniae ac coelo stellato hypermixolydius modus atque meses chorda adscribuntur...

[5] Nonnulli etiam coelorum concentus ex eorundem ad invicem distantia rimantur; nam id spacium quod a terra ad lunam interiacet, videlicet centum et viginti sex milia stadiorum Italicorum, toni intervallum facit; a luna autem ad Mercurium dimidium illius spacii facit semitonium; tantundem ab illo ad Venerem facit aliud semitonium; inde vero ad solem triplum quasi tonum et dimidium statuit diapente; a luna autem ad solem duplum cum dimidio faciens diatessaron...

[6] Fra Luca Pacioli spricht in seiner *Summa de arithmetica, geometrica, proporcioni e proporcionalita,* Venedig 1494, von der „Diva proporcione".

[7] Iam vero etiam ex proportione motuum planetarum ad invicem et cum octavo coelo resultat harmonia omnium suavissima. Est etiam autem proportio motuum Saturni ad Iovem dupla sesquialtera; Iovis ad Martem sescupla...

[8] Motu itaque proprio lunae motus velocior est et acutiorem sonum facit stallato orbi; qui omnibus tardior, sonum gravissimum facit; sed motu violento qui est primi mobilis, omnium velocissimus est et acutissimus; lunaris vero tardissimus et gravissimus, quae motuum proportio et reciprocatio, suavissimum concentum edit.

[9] Hinc nulli cantus, nulli soni, nulla musica instrumenta movendis affectibus hominum et inducendis magicis impressionibus potentiores sunt, quam qui ex numeris

In ihm liegt die Harmonie des Menschen in Leib[1] und Seele[2]. Durch diese Gleichordnung der Verhältnisse des Menschen mit denen der Natur erscheint ihm die innere Wirkungsmöglichkeit gegeben, die in magischen Vorstellungen in der Vielfältigkeit der Beziehungen wirksam wird. Das naturphilosophische Denken der Renaissancezeit überwand die mittelalterlichen Spekulationen, verlor sich aber im Versuch, antike Vorstellungen zu erkennen, in neuen kosmischen Spekulationen und in mystischen, magischen und theosophischen Deutungen. Über die mathematische Proportion wurde die Musik in diese kosmische Weltschau eingegliedert. Eine musikalische Noetik folgte bei diesen Denkern der allgemeinen übersinnlichen Deutung[3], die bei Nicolaus Cusanus und seiner *coincidentia oppositorum* der Schritt vom gebundenen mittelalterlichen zum freien Denken der Neuzeit tat. Die Harmonia erhielt eine neue Deutung im Zusammenhang mit dem Kosmos. Die pythagoreischen Zahlenspekulationen und die „Sphärenharmonie" wurden im Zusammenhang mit der kosmischen Proportionenlehre eine neue Grundlage[4], auf der Agrippa seine Gedanken aufbaut und Sinn und Wirkung der Musik zu erfassen sucht. Verworren, wie seine gesamten Spekulationen, erscheinen Agrippas Stellungnahmen zur Musik; sein den Kosmos umfassendes magisches Denken bestimmt den Sinn seiner Musikdeutung, die damit den Ethos-Gedanken, in dem Plato die Musik erlebte[5], neu befruchtet. In seiner Erfüllung, die damit die Musik im Gleichklang des Kosmos zum Mittler dieser unsinnlichen, letzten Endes überirdischen Zusammenhänge, die in der Zahl und Proportion faßbar erscheinen[6], werden läßt, besitzt für Agrippa die Musik ihren Wert. Wenn aber diese übersinnliche Deutung der Musik in der sinnlichen Wirkung zurückgedrängt wird, verliert die Musik ihre innere Berechtigung. In diesem Gedankenkreis entwickelt sich einerseits Agrippas kosmische Deutung der Musik in *De occulta philosophia,* andererseits muß sie im Gegensatz zu dieser Stellung in der Skepsis seiner Musikdarstellung in *De vanitate* führen.

In einer magisch-kosmischen Auffassung der Welt gewinnt Agrippa seine Stellung zur Musik. In der Musiktheorie brechen solche Gedanken immer wieder durch, und in Büchern der Magie und kosmischer Deutungen, wie in Robert de Fluctibus [Fludd] *Historia utriusque cosmi* (1617), werden Abschnitte

---

et mensuris et proportionibus ad instar coelestium componuntur. Elementorum etiam concentus ex eorum basibus et angulis de quibus in anterioribus diximus, eliciuntur, nam cum inter ignem et aerem sit proportio dupla in basibus et sesquialtera in angulis solidis, rursumque in planis dupla, harmonia nascitur duplicis diapason et diapente... Vgl. F. Stege, *Das Okkulte in der Musik,* Münster/Westf. 1925, S. 52ff.

[1] Kapitel 27.

[2] Kapitel 28.

[3] Vgl. auch J. N. Forkel, *Allg. Litteratur der Musik,* Leipzig 1792, S. 9, 11.

[4] Vgl. R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik,* Berlin 1934, S. 229ff.

[5] H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik,* Leipzig 1899.

[6] Hieronymus Cardanus, *Opus novum de proportionibus numerorum, motuum, ponderum, sonorum,* 1570 (Opera Lyon 1663).

über die Musik eingebaut *(de templo musices)*. Marin Mersenne[1] oder Athanasius Kircher[2] sind in ihrer Musiktheorie von diesen kosmischen Gedanken berührt, ebenso wie Joh. Kepler[3] die Musik in der Bindung an Zahl und Kosmos betrachtet. Der Affekt erhält in diesen Darstellungen eine über die Rhetorik und klangliche Wirklichkeit hinausreichende Bedeutung. In Agrippas Darlegungen sind solche Gedanken, wenn auch ohne Klarheit und Folgerichtigkeit der Zusammenhänge, vorausgenommen.

---

[1] *Traité de l'harmonie universelle,* 1627.
[2] *Musurgia universalis,* 1650.
[3] *Harmonices mundi libri V,* 1619 (deutsch 1939).

Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation

von

KURT VON FISCHER

Schon F. Ludwig und J. Wolf sowie neuerdings N. Pirrotta haben darauf hingewiesen, daß eine Reihe von Stücken der italienischen Trecentomusik in verschiedener Notation überliefert sind: Dasselbe Werk erscheint ganz oder teilweise in der einen Hs. in Brevis-, in der andern in Longa-Grundwerten aufgezeichnet. Es scheint sich also um eine Notation zu handeln, die bald mit dem Modus longarum, bald mit Tempus und Prolatio arbeitet. In meinen „Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento“ [1] habe ich mich mit dieser Frage befaßt und die verschiedenen Notationsarten in einer die einzelnen Hss. berücksichtigenden Tabelle zusammengestellt [2]. Die in dieser Arbeit gegebene Antwort auf die Frage nach dem Grund einer solch wechselnden Notation (Longanotation = französisch, Brevisnotation = italienisch) bedarf heute einer erneuten Überprüfung. Mit Recht hatte G. Reaney in seiner Rezension meiner Arbeit zu diesem Abschnitt bemerkt [3]: „It seems to me that this is not the whole story. After all, most French music of the fourteenth Century is not written in longa notation, though occasional pieces are“ [4].

Halten wir zunächst einige bekannte Tatsachen fest. Bei Betrachtung der Notationsverhältnisse in Italien fällt auf, daß gerade die früheste Hs. Rossi

---

[1] Bern 1956, S. 111.

[2] Da durch weitere Detailuntersuchungen diese Übersicht einige kleine Modifikationen erfahren hat, setze ich die Tabelle in ihrer neuen Fassung hin:

	FP	*Lo*	*Pit*	*Sq*	*Rs*	*PR*	*FC*	*RO*	*PadA*
¶	9	2	4	7 (8)	–	1 (3)	–	3	–
■	7	6 (7)	3	7 (8)	2	5	1	–	1

Die Nrn. 168 u. 175 der Madrigale meines Werkkataloges wurden neu in die Untersuchung einbezogen. Die unter *PR* gegebene eingeklammerte Zahl bezieht sich auf zwei Sonderfälle in Longanotation: trotz Longanotation Verwendung von Taktpunkten (s. u.).

[3] ML XXXVI, 1956, S. 394.

[4] Auf unterschiedliche Notationsarten in Machauts Lais weist Reaney in *The Lais of G. de Machaut and their Background*, in: Proceedings of the Royal Musical Association, 82. Session, 1955/56, S. 25.

(Rs)[1], welche um die Mitte des Jahrhunderts geschrieben worden ist, deren Werke aber wohl schon in den 30er und 40er Jahren entstanden sind, ausschließlich die spezifisch italienische Brevisnotation kennt. Dagegen überwiegen in der um 1380 geschriebenen Hs. *FP* die in Longanotation überlieferten Werke, (sofern man nur die in verschiedenen Hss. unterschiedlich notierten Werke berücksichtigt; vgl. die Tabelle S. 87, Anm. 2). Zudem ist beachtenswert, daß eine große Zahl von in der zweiten Jahrhunderthälfte geschaffenen Kompositionen in einer oft auffallend deutlichen Modus-Notation aufgezeichnet sind. Ferner ist bemerkenswert, daß die je nach der Hs. verschiedenartige Notation mit einer Ausnahme nur bei Werken früher Trecentomeister anzutreffen ist. Aus alledem ist zu schließen, daß die Longanotation für Italien eine jüngere Erscheinung sein muß, die erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufgekommen ist. Daß aber dieser Wandel der Notationsweise doch irgendwie mit dem zunehmenden Einfluß der französischen und dem Rückgang der italienischen Notation zusammenhängen muß, ergibt sich aus der folgenden Zusammenstellung der in verschiedener Notation überlieferten Werke:

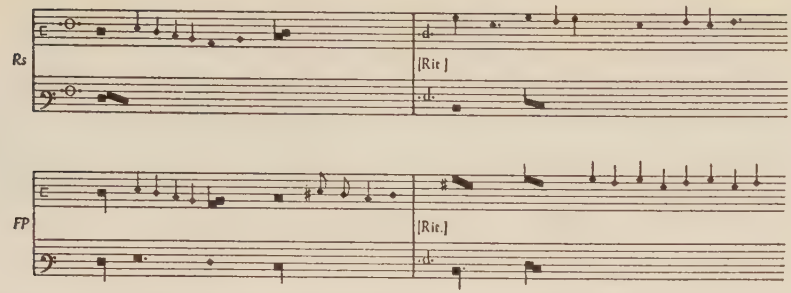
Taktpunkte (mit oder ohne Divisionsbuchstaben) kommen mit drei Ausnahmen nur im Zusammenhang mit Brevisnotation vor. Taktpunkte dagegen fehlen überall dort (mit drei unten zu besprechenden Ausnahmen), wo in Longen geschrieben wird. Nicht so die ital. Divisionszeichen: Diese finden sich ohne gleichzeitige Verwendung der Taktpunkte nur dort, wo in Longen notiert wird (eine Ausnahme stellt nur die eine Fassung des in *Sq* zweimal verschieden notierten Madrigals *Ita se n'era* von Lorenzo dar). Auch dort, wo weder Taktpunkte noch Divisionsbuchstaben stehen, erscheint stets Longanotierung (Ausnahme: Landinis Ballata *Deh! non fuggir*).

Eine Erklärung dieser Zusammenhänge ist einzig von einer vergleichenden Analyse der einzelnen Stücke zu erwarten. Hierbei sind zunächst zwei Werktypen voneinander zu unterscheiden: Madrigale, bei denen Strophenteil und Ritornell im gleichen Grundwert notiert sind, und solche, bei denen die beiden Teile verschiedene Grundwerte aufweisen. Bei letzteren könnte es zunächst scheinen, daß dadurch, je nach Notation, verschiedene rhythmische Proportionen entstehen.

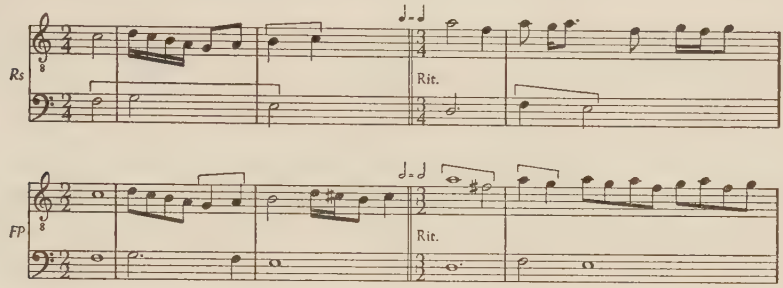
Betrachten wir zunächst einige Beispiele der ersten Gruppe. Pieros Madrigal *Quando l'aria comincia* erscheint im oberitalienischen, mit Taktpunkten notierten Kodex *Rs* in Brevisnotation: Strophenteil mit *octonaria-*, Ritornell mit *duodenaria-*Vorzeichnung. In *FP* dagegen wird dasselbe Stück in Longanotation überliefert; Taktpunkte fehlen; dagegen ist im Tenor des Ritornells ein *.d. (duodenaria)* vorgezeichnet; eine Reihe von kleinen rhythmischen und melodischen Varianten können für uns außer Betracht fallen.

---

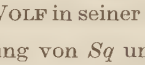
[1] Die Handschriften-Sigel sind am Schlusse dieses Aufsatzes zusammengestellt.



Es folgt die Übertragung der beiden Fassungen (Verkleinerung der Notenwerte im Verhältnis 4:1).

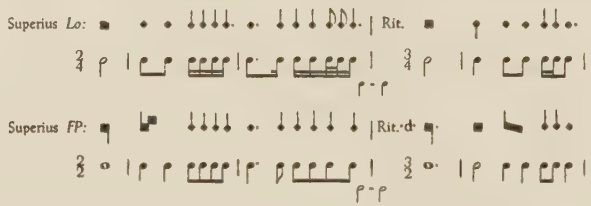


Octonaria und *duodenaria,* in *Rs* als *tertiae divisiones* der Brevis zu betrachten, werden in der Umschrift von *FP* nicht mit *tempus imperfectum* bzw. *perfectum* wiedergegeben (z. B. Superius 1. Teil mit ▪ ♪♪♪♪ ♩ ♩), sondern unter Vergrößerung der Notenwerte, d. h. durch *modus imperfectus* bzw. *perfectus.* Merkwürdig scheint, daß der italienische Divisionsbuchstabe *.d.* in *FP* stehengeblieben ist. Im Prinzip dieselben Notationsverhältnisse finden sich in folgenden drei Madrigalen von Jacopo da Bologna: *Di novo è giunto* (*Lo, Pit, Sq, PR:* Brevisnotat.; *FP:* Longanotat.); *Non al suo amante* (*Pit, Sq, PR, Fa:* Brevisnotat.; *FP:* Longanotat.); *O dolce appresso* (*FC, FP, Lo, PR:* Brevisnotat.; *Pit, Sq:* Longanotat.). Wie im oben besprochenen Stück erscheinen auch hier in Verbindung mit der Brevisnotation stets Taktpunkte und teilweise auch Divisionsbuchstaben; bei den im *modus longarum* notierten Stücken dagegen fehlen, wie zu erwarten, Taktpunkte und meist auch Divisionsbuchstaben[1]. Die genannten Stücke bieten für die Übertragung keine

[1] W. Th. Marrocco *The Music of Jacopo da Bologna* (Berkely u. Los Angeles 1954, S. 36, 69 u. 74 überträgt alle drei Stücke nach ital. notierenden Mss., verkürzt jedoch die Notenwerte nur im Verhältnis von 2:1 (▪ - ○). J. Wolf in seiner Squarcialupi-Ausgabe (Lippstadt 1955, S. 26, 23, 31) gibt die Fassung von *Sq* und verkürzt im Verhältnis von 4:1, wobei der Anfang des Superius von S. 23 *(Non al su'amante)* in  zu korrigieren ist. Das Ritornell auf S. 31/32 *(O dolce appresso... ...Ay lass'a me)* ist dem vorliegenden *modus perfectus* entsprechend im $^3/_2$-Takt zu übertragen; die Taktstriche sind daher zu verschieben.

besonderen Probleme, da die rhythmischen Proportionen zwischen erstem und zweitem Teil bei beiden Notierungsarten dieselben bleiben.

Für die Übertragung neue Probleme entstehen, wenn innerhalb desselben Stückes die originalen Notenwerte in den verschiedenen Mss. bald gleich, bald verschieden notiert sind. Als Beispiel dieser Art diene Jacopos Caccia *Per sparverare,* die von *Lo* in Brevisnotation mit Taktpunkten, von *FP* in Longanotation ohne Taktpunkte (Ritornell mit Divisionsbuchstabe *.d.*) überliefert ist:



Bis hierher haben wir genau dieselbe Notationsart wie in den oben genannten Stücken vor uns. Nun folgt aber im Ritornell eine in *FP* durch *senaria perfecta (.p.)* bezeichnete Taktänderung (zu den Worten *Et questo*):

In *Lo* heißt dieselbe Stelle (ohne Divisionsbuchstaben):

Diese Stelle ist, abgesehen von den für unsere Betrachtung unwesentlichen Varianten, in beiden Mss. gleich notiert. In welcher rhythmischen Proportion stehen diese Takte zur vorangehenden *duodenaria,* bzw. *zum modus perfectus?* Marrocco (a.a.O., S. 83) überträgt nach *FP* (freilich ohne Angabe eines Wertverhältnisses zwischen den beiden Abschnitten). Nach *Lo* dagegen müßte es heißen: , was musikalisch überzeugender und – wie aus den folgenden Beispielen deutlich hervorgeht – auch notationstechnisch richtig ist. Eine ähnliche Stelle findet sich im Strophenteil von Giovannis Madrigal *Appress'un fiume chiaro:* obgleich *Sq* in Brevisnotation mit Taktpunkten und *duodenaria*-Vorzeichnung, *FP* dagegen in Longanotation ohne Taktpunkte beginnt, werden die im Verlaufe des Stückes folgenden *novenaria*-Takte von beiden Mss. in gleichen Notenwerten notiert.

*) Im Ms. steht hier irrtümlicherweise eine Minimapause im Superius.

Pirrotta[1] gibt beide Fassungen *(FP* und *Sq)* und überträgt sinngemäß beide so, daß dieselben Proportionen entstehen: FP: ■· - Sq: ■ - 𝅗𝅥. ; *novenaria*-Takte: ♩ = ♪. Auf die *novenaria*-Partie folgt in *FP* ein einzelner mit *.q.* bezeichneter (aus Pirrottas Übertragung allerdings nicht ersichtlicher) *quaternaria*-Takt[2], der in *Sq* noch unter der *novenaria* steht:

Sq: (·n·) ■ - FP: ·q· ■ ◆ ⊤ (Tenor: ■·).

Entsprechend der in *Sq* notierten Brevis = 𝅗𝅥. muß auch die Longa in *FP* als 𝅗𝅥. (bzw. 𝅗𝅥♪𝄽) übertragen werden.

Noch deutlicher geht die Notwendigkeit von Verkürzungen der Originalwerte aus den verschiedenen Notierungen von Gherardellos Madrigal *Sotto verdi fraschetti* hervor: *FP* notiert in Breven mit Taktpunkten, *Pit, Lo* und *Sq* in Longen ohne Taktpunkte. Der Anfang des Stückes ist in *FP* als *octonaria* zu lesen (der Divisionsbuchstabe fehlt); die übrigen MSS *(Lo, Pit, Sq)* notieren im *modus imperfectus* (ohne Taktzeichen). Nun folgt zu den Worten „verdi fraschetti..." eine in *Pit* mit *.i.* bezeichnete *senaria imperfecta*-Partie, die in allen Hss. (einschl. *FP*) mit denselben Notenwerten wiedergegeben ist. In *FP* heißen die rhythmischen Werte:

Superius: ■ ⊤ ◆ ♩. ◆ ♩ ◆ ♩
Tenor: ■ ◆ ⊤ ◣

in *Pit* dagegen:

Superius: ■ ·i· ⊤ ◆ ♩ ◆ ♩ ◆ ♩
Tenor: ■ ·i· ◆ ⊤ ◣

Lo notiert wie *Pit,* aber ohne Schreibung der Divisionsbuchstaben. Da *FP* konsequent italienisch schreibt, sind die Semibreven der *octonaria* und der *senaria imperfecta* gleichwertig[3]:

2/4 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 6/8 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝄾 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 wobei 2/4 𝅗𝅥 - 6/8 𝅗𝅥.

In *Pit* (und *Lo*) ist die das Stück eröffnende *octonaria*-Partie daher in Diminution zu übertragen (■ - 𝅗𝅥), die *senaria imperfecta*-Stelle dagegen wie in *FP* (■ - 𝅗𝅥., ◆ - ♩.). Sehr aufschlußreich und beweiskräftig für die in *Pit* (und *Lo*) vorzunehmende Diminution ist nun aber die Notierung in *Sq:*

---

[1] *The Music of Fourteenth Century Italy,* Amsterdam 1954, Bd. I, S. 9, Takt 17.
[2] Das in *FP* folgende *duodenaria*-Zeichen steht offensichtlich einen Takt zu spät.
[3] Vgl. hierzu PIRROTTA, a. a. O., S. II der Einleitung; vgl. ferner zum Problem der Wertverhältnisse: N. PIRROTTA, *Marchetto de Padua and the Italian Ars nova,* Mus. Disc. IX, S. 59, Anm. 3.

Hier wechselt *nur* der Superius zur Brevisnotation hinüber (der Divisionsbuchstabe *.i.* erscheint nur im Superius), während der Tenor in doppelten Notenwerten weitergeführt wird (Breven statt Semibreven). Die Werte des Tenor müssen hier zwangsläufig verkürzt werden. Die Übertragung bei Wolf (a.a.O., S. 50) ist daher unrichtig: Die von ihm bei der *senaria imperfecta*-Stelle vorgenommene Augmentation des Superius (◆ = 𝅗𝅥.) führt zu falschen Proportionen. Es folgen auf die *senaria imperfecta*-Stelle nämlich eine Reihe von Takten in der *senaria perfecta* (Superius und Tenor), die von Wolf nun wieder undiminuiert (◆ = ♩) wiedergegeben werden. Dadurch entsteht eine Fehlproportion zwischen *senaria imperf.* und *senaria perf.* Die richtige, auch für *Sq* gültige Übertragung nach *FP,* das mit seiner konsequent italienischen Notation die Proportionen klar zum Ausdruck bringt, gibt Pirrotta (a.a.O., S. 70). Merkwürdig scheint bei diesem Stück, daß der Ritornellteil in *FP* (Brevisnotation) mit *.d.,* in *Sq* dagegen (Longanotation) mit *.q.* bezeichnet ist. Die Übertragung ergibt, daß dieses in *Sq* stehende *.q.* nicht die *quaternaria* im Sinne einer geraden Longateilung bedeuten kann, da offensichtlich *modus perfectus* vorliegt (entsprechend der in *FP* stehenden *duodenaria*). Dieses *.q.* bezieht sich vielmehr auf die Brevisteilung und bedeutet zugleich Diminution. Auch hier ist Wolf zu korrigieren, der sich durch das in *Sq* erscheinende *.q.* irreführen ließ. Überträgt man dieses Madrigal aus *Sq,* so sind sämtliche Notenwerte mit Ausnahme der unter *senaria imperf.* und *perf.* stehenden Stellen diminuiert zu lesen[1].

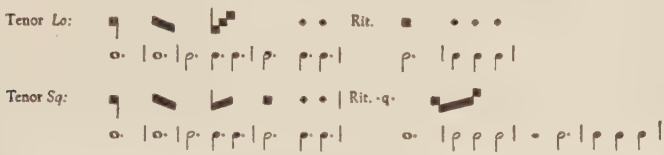
Aus den drei genannten Beispielen geht hervor, daß sowohl das *duodenaria*-, wie auch das *quaternaria*-Zeichen, nicht aber die *senaria*- und *novenaria*-Zeichen eine Diminution fordern, sobald sie nämlich in Verbindung mit Longanotation und ohne Taktpunktschreibung auftreten. Wie die folgenden Beispiele (vgl. besonders S. 94f.) zeigen werden, bezieht sich das *.q.* trotz der Longanotation auf die Teilung des Brevis.

Von diesem letzten Beispiel her wird nun auch ohne weiteres klar, wie diejenigen Stücke zu lesen sind, die im Strophen- und Ritornellteil in den verschiedenen Mss. voneinander abweichen. Dabei ist zu beobachten, daß es sich auch hier stets um Teilstücke handelt, die ursprünglich in *octonaria*- oder *duodenaria*-Takten notiert waren und von Brevis- in Longanotation umgeschrieben worden sind. Als Beispiel diene Giovannis Madrigal *Sedendo all' ombra.* In *Lo* steht der 1. Teil in der *senaria imperfecta,* das Ritornell in der *duodenaria* (beide Teile in Brevisnotation mit Taktpunkten). In *Sq* dagegen

---

[1] In Wolfs Übertragung sind die Takte 1 bis 14 und 44 bis Schluß in halben Notenwerten zu lesen. Im Rit. sind zudem, im Hinblick auf den zu setzenden $^3/_4$-Takt, die Taktstriche zu versetzen.

fehlen infolge französischer Notation die Taktpunkte; der Strophenteil ist im *modus imperfectus cum tempore perfecto cum prolatione majore* in denselben Werten wie *Lo* notiert. Das Ritornell dagegen erscheint gegenüber *Lo* (und *FP*) in doppelten Notenwerten, d. h. im *modus perfectus;* auf die Diminution weist der Buchstabe *.q.*, der im Grunde nichts anderes besagt, als daß die Brevis jetzt in bloß 4 Teile zu teilen sei:



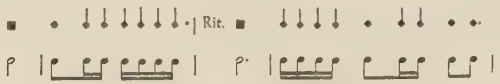
FP schreibt in diesem Beispiel im ersten Abschnitt des Strophenteils der anderen Figurationen wegen in *octonaria,* um erst später in die *senaria imperfecta* überzugehen. Da *Sq* nicht diese, sondern die *senaria imperfecta*-Fassung von *Lo* übernimmt, können die Notenwerte für den Strophenteil in beiden Mss. dieselben bleiben. In Wolfs Übertragung (a.a.O., S. 6) sind daher die Werte des Ritornells zu verkürzen und die Taktstriche zu versetzen (C → $^3/_4$). Ab Takt 43 ist jedoch wieder unverkürzt zu lesen ($^9/_8 = {}^3/_4$), da es sich um eine *novenaria*-Stelle handelt, die in allen drei Mss. im Prinzip unverändert wiederzugeben ist. Pirrotta hat in seiner vorzüglichen Ausgabe der Werke Giovannis und Gherardellos die rhythmischen Proportionen zum erstenmal richtig dargestellt. Die hier vorgelegten Untersuchungen können mit einer kleinen Ausnahme die Korrektheit von Pirrottas Übertragungen bestätigen.

Daß die *duodenaria* in jüngerer Umschrift als *modus perfectus* geschrieben worden ist, zeigt eindeutig Giovannis Madrigal *Piu non mi curo,* dessen erster Teil von *FP* in Brevisnotation, von *Sq* dagegen in Longanotation mit dem *modus perfectus*-Zeichen ▭ überliefert ist:

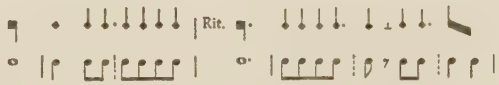
Das in der *senaria imperfecta* ($^6/_8$) stehende Ritornell erscheint in beiden Mss. in denselben Notenwerten.

Weitere Beispiele solcher nach Ms. verschiedener Notation der beiden Madrigalteile finden sich in Giovannis *Nascoso el viso (Rs* und *Sq* Brevisnotat.; *FP* Longanotat. des 1. Teiles *[duodenaria → mod. perf.]),* Jacopos *O in Italia (Sq* und *PR* Brevisnotat.; *FP* Longanotat des 1. Teiles *[octonaria → mod. imperf.]),* Lorenzos *Vidi nell'ombra (Lo* Brevisnotat.; *FP, Pit, Sq, RO* Longanotat. im Ritornell *[octonaria → mod. imperf.]).*

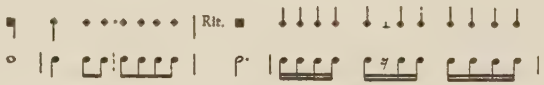
Etwas komplizierter liegt der Fall bei Giovannis Madrigal *Nel mezo a sei paon.* Alle drei dieses Stück überliefernden Mss. *(FP, Sq, PR)* setzen Taktpunkte, jedoch keine Divisionszeichen. Der erste Teil des Madrigals steht in der *octonaria,* der zweite in der *duodenaria.* So notiert *PR* (superius):



Sq gibt doppelte Notenwerte, setzt aber wie in einer *quaternaria* Taktpunkte nach 4 Minimen; mit den Taktpunkten werden somit, trotz der Longanotation, Breviswerte abgeteilt:



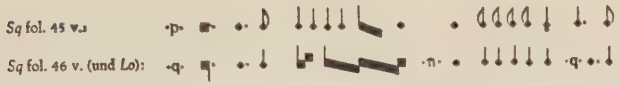
FP beschreitet einen Mittelweg: Strophenteil in Longanotation, wobei die Taktpunkte und Notenformen aber im Gegensatz zu *Sq* den *octonaria*-Takt anzeigen:



Während die Proportion zwischen 1. und 2. Teil in *PR* und *Sq* dieselbe ist, weicht *FP* von diesen beiden Mss. ab. Pirrotta (a.a.O., S. 26) wählt für seine Übertragung die Fassung von *FP.* In Analogie zu *Sedendo all'ombra* und entsprechend der Notation von *Sq,* das offenbar für beide Teile die Diminution verlangt, möchte ich die Schreibweise von *PR* bevorzugen (Semibreven = ♩ in beiden Teilen gleichwertig).

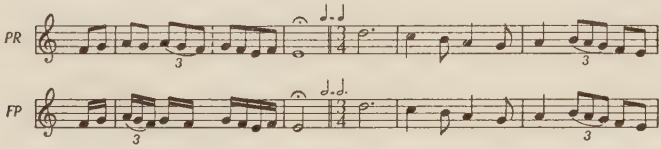
Einen weiteren Spezialfall stellt das Madrigal Lorenzos *Ita se n'era* dar, welches in *Sq* zweimal in verschiedener Notierungsweise (beide Male ohne Taktpunkte, jedoch mit französischen Augmentationspunkten) überliefert ist. In seiner Geschichte der Mensuralnotation (S. 316) bringt Wolf den Anfang beider Fassungen und schließt aus deren verschiedener Notation sowie aus anderen Überlegungen, daß die Buchstaben *.p.* und *.q.* sich auf die Brevis-, *.i.* und *.n.* dagegen auf die Longateilung beziehen müßten. Aus dem genannten Stück geht aber nochmals deutlich hervor, daß sich *.q.* zwar auf die Brevisteilung bezieht, aber zugleich eine Diminution fordert, *.p.* und *.n.* (wie auch *.i.*) dagegen ohne Diminution zu lesen sind[1]. Hier die beiden Anfänge:

[1] Ohne die zur Diskussion gestellte Frage grundsätzlich beantwortet zu haben und ohne in seiner Übertragung des Kodex *Sq* zu einer konsequenten Lösung des Problems gelangt zu sein, ist Wolf doch auf der richtigen Spur gewesen, wenn er u. a. von einer Diminution der Werte unter dem Zeichen *.q.* spricht.



Die zweite Fassung ist mit Ausschluß der *novenaria*-Stelle diminuiert zu übertragen. Nur so ergeben sich die von Wolf, trotz der teilweise anzufechtenden Erklärung der Stelle, richtig wiedergegebenen Proportionen.

Zum Schluß unserer Beispielerläuterungen ist nun noch auf drei Stücke und deren besondere Notation in *PR* hinzuweisen. Jacopos Madrigal *Un bel sparver* wird von *FP*, *Pit* und *Sq* mit Taktpunkten in Brevisnotation überliefert. Kodex Reina *(PR)*, eine Hs., die in mancher Hinsicht der altitalienischen Tradition verpflichtet ist[1], schreibt dagegen den ersten, in den andern Mss. in *octonaria*-Takten wiedergegebenen Teil in Longanotation. Beachtenswert aber ist, daß in *PR* (so wie in *Sq* bei *Nel mezo a sei paon*), trotz der Longanotation, nach italienischer Manier Taktpunkte verwendet werden und daß gerade in diesem Stück, wie schon in der Anmerkung erwähnt, das altitalienische Divisionszeichen *G (= senaria gallica = senaria imperfecta)* dem italienischen *.q.* (binärer Takt) gegenübergestellt wird. Es fragt sich daher, ob auch hier *.q.* im Sinne einer Diminutionsvorschrift aufzufassen ist. Das rhythmische Verhältnis des Strophen- und des in *senaria perfecta* stehenden Ritornell-Teiles wirkt in der nicht diminuierten Lesung von *PR* auch musikalisch überzeugender als die *octonaria-senaria perfecta*-Proportion von *FP*, *Sq* und *Pit*[2]:



Ebenfalls in Longawerten notiert *PR* (zusammen mit *Pit* und *Sq*, aber im Gegensatz zu *FP* und *Lo*) Jacopos Madrigal *Prima virtute*. Auch hier

[1] Vgl. das bisher nicht beachtete Auftauchen der sonst nur aus Marchettos *Pomerio* und aus Kodex *Rs* bekannten Divisionszeichen *G = modo gallico*, das hier, Marchettos Lehre entsprechend, der binären Brevisteilung gegenübergestellt erscheint. Ferner findet sich hier auch ein bisher in praktischen Denkmälern fehlender Beleg für den Divisionsbuchstaben *B = Binaria* (*PR*, fol. 9v). Daß der Taktpunkt in *PR* eine besonders wichtige Rolle spielt und mehr als in andern Hss. (mit Ausnahmen von *Rs*) auftritt, wurde in den *Trecentostudien* des Verfassers nachgewiesen (a.a.O., S. 117).

[2] Marrocco (a.a.O., S. 108) überträgt zwar (laut eigener Angabe) nach *FP*, gibt aber die Notenwerte nach *PR* wieder. – Wolf (a.a.O., S. 21) schreibt nach *Sq* (= *FP*). Beide Forscher verzichten jedoch auf Angabe der zwischen beiden Teilen bestehenden rhythmischen Proportionen. – Apel (*The Notation of Polyphonic Music*, Cambridge-Mass. [4]1949, S. 380/381) erwähnt dieses Beispiel auch und glaubt, die Schreibung von *Sq* stelle eine Diminution von *PR* dar; eine Auffassung, die nach den obigen Ausführungen wohl kaum haltbar ist.

schreibt *PR* zum Unterschied von *Pit* und *Sq* Taktpunkte nach 4 Minimen (*quaternaria*-Brevisteilung). Da hier beide Teile denselben Takt haben, spielt es allerdings für die rhythmische Proportion keine Rolle, ob diminuiert oder nicht diminuiert gelesen wird. Es könnte jedoch die *quaternaria*-Schreibung auf ein rascheres Tempo hinweisen. Dies würde nicht nur mit den von Pirrotta für die älteste Trecentomusik gemachten Feststellungen übereinstimmen (a.a.O., S. II der Einleitung), sondern auch den *Rubricae breves* des Pseudo-Marchetto entsprechen (vgl. GS III, 188, u. CS III, 9b).

Als letztes Stück sei hier noch Landinis Ballata *Deh! non fuggir* genannt. Es ist dies das einzige Stück eines jüngeren Trecentomeisters, das in unterschiedlicher Notation überliefert ist: von *FP* und *Sq* in Brevis-, von *PR* wiederum in Longanotation. Diese drei Hss. notieren alle ohne Taktpunkte und ohne Divisionsbuchstaben. Einzig das oberitalienische Fragment *PadA* schreibt unter Verwendung der abwärts kaudierten Semibrevis Taktpunkte. Ellinwood[1] erwähnt, daß in diesem Stück die kürzesten Notenwerte innerhalb von Landinis Werken begegnen. Dies mag mit ein Grund sein, weshalb *PR* in doppelten Werten notiert und damit dieses Stück in der Schreibweise vielen andern Werken Landinis angleicht. Möglicherweise handelt es sich hier übrigens um ein frühes Werk des blinden Florentiners, was auch aus den Figurationen hervorzugehen scheint, die einem älteren Stil verwandt sind.

Die besprochenen Beispiele haben ergeben, daß in den Mss. des späten 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts verschiedene Notationsarten desselben Stückes begegnen. Wie Kodex *Rs* beweist, ist die Brevisnotation mit Taktpunkten (und Divisionsbuchstaben) die ursprünglich italienische und zugleich ältere Notierungsweise. Demgegenüber zeigen die jüngeren Mss. bald Brevis- bald Longanotation (vgl. die Tabelle S. 87, Anm. 2). Die Longanotierung von Werken der älteren Trecentisten ist stets als Umschreibung der ursprünglichen *octonaria*- oder *duodenaria*-Takte zu verstehen, während die übrigen Divisiones ihre ursprünglichen Werte beibehalten. In der vergrößerten Schreibweise erscheinen an Divisionsbuchstaben *.q.* und *.d.* Sofern keine Taktpunkte vorhanden sind, entspricht *.d.* dem *modus perfectus diminutus*, *.q.* dagegen (da auf die Brevis bezogen) nicht etwa dem *modus imperfectus diminutus*, sondern einer Diminutionsvorschrift im Sinne des *tempus imperfectum diminutum*. Eine solche Verwendung des Buchstabens *.q.* ist im Grunde durchaus logisch: In der *octonaria* wird die Brevis in 8 und in der *duodenaria* in 12 Teile geteilt; schreibt man statt einer Brevis eine zwei- oder dreizeitige Longa, so besteht die Brevis eben nur noch aus vier, die Longa dagegen aus 8 bzw. 12 Teilen.

Wie ist nun diese Notierungsweise entstanden? Jedenfalls hängt sie eng mit dem in den 70er und 80er Jahren des 14. Jahrhunderts in Italien zu beobach-

[1] *The Works of F. Landini*, Cambridge-Mass. 1939, S. 65.

tenden Einfluß der französischen Notation zusammen. Dieser Einfluß ist jedoch nicht so zu verstehen, daß die Italiener die in Frankreich ja auch nur noch selten (und gerade nicht in weltlichen Liedern) anzutreffende Longanotierung nachgeahmt hätten. Es handelt sich vielmehr um den Versuch einer Umschrift der italienischen in die französische Notation. Während die *divisiones secundae (.q., sen. imperf., sen. perf., .n.)* ohne weiteres auch ohne Taktpunkte mit den (Vitry zugeschriebenen) *quatre prolacions* wiedergegeben werden konnten[1], bestand in der französischen Notation kein unmittelbares Aequivalent zu den *divisiones tertiae (.o.* und *.d.)*. Aus diesem Grunde wohl wurden nun die ursprünglichen *octonaria-* und *duodenaria*-Partien augmentiert, d. h. im *modus longarum* geschrieben[2]. Damit aber erhielten die Zeichen *.q.* und *.d.* in dieser Französisches und Italienisches mischenden Notation die oben genannte Bedeutung einer Diminutionsvorschrift. Allmählich ging man dann dazu über, die Stücke von Anfang an in einer auch ohne Taktpunkte und Divisionsbuchstaben verständlichen (d. h. französischen) Schreibweise aufzuzeichnen.

Zum Schluß ist nun noch die Frage zu stellen, ob dieser Notationsumschwung in den theoretischen Schriften der damaligen Zeit Spuren hinterlassen hat. Jedenfalls wird die Zunahme des französischen Einflusses durch den mit Sicherheit nach 1350 geschriebenen Traktat *secondo [!] el maestro Jacopo da Bologna* bestätigt, indem hier nur die *divisiones secundae* und ihre französischen *tempus-* und *prolatio*-Entsprechungen, nicht aber die *divisiones tertiae* genannt werden[3]. Auch wird der *modus longarum* eingehend besprochen, während dieser in der *Brevis compilatio* des Marchetto, als offenbar für die altitalienische Praxis unwichtig, beiseite gelassen ist[4]. Ganz französisch orientiert ist auch der Anonymus *Florenz, Laur. Redi 71,* ein Traktat in italienischer Sprache aus dem späten 14. oder frühen 15. Jahrhundert[5]. Endlich ist hier Coussemakers *Anonymus VII* (CS III, 405) zu nennen. Der Autor dieses

---

[1] *.q.* = C *.s.i.* = ☾
.s.p. = ○ *.n.* = ⊙

[2] Dies bestätigt Prosdocimus de Beldemandis am Schlusse seines *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* (CS III, 248); vgl. hierzu S. 98 des vorliegenden Aufsatzes.

[3] Neuausgabe des Traktates in engl. Übersetzung durch Th. W. Marrocco (a. a. O., S. 146). In Anbetracht der hier merkwürdig unitalienischen Lehre (auch die Taktpunkte fehlen!) und eines dadurch entstehenden Widerspruches zur Notation von Jacopos Werken, kann man an der Beziehung dieses Traktats zu Jacopo zweifeln.

[4] Es sei denn, man wolle die in Abschnitt IV des Traktats gebrachte Ligaturenlehre als Hinweis auf den *modus longarum* betrachten. Neuausgabe der *Brevis compilatio* durch G. Vecchi in Quadrivium I, 1956, S. 177ff., (auch als Separatdruck, Bologna 1957). In Marchettos *Pomerio* wird der *modus longarum* bezeichnenderweise nicht vor, sondern erst nach dem *tempus* besprochen.

[5] Ediert durch A. Carapetyan, *Anonimi notitia del valore delle note del canto misurato,* CSM 5, 1957.

leider unvollständigen Traktats ist mit den italienischen Notationspraktiken gut vertraut. Daneben kennt er, damals eine Selbstverständlichkeit, auch die auf Vitry zurückgehende Lehre von den Prolationen, die er im Anschluß an die italienische Notation kurz resümiert. Im Zusammenhang mit der italienischen Notation werden die 4 Divisionsbuchstaben *S, O, N* und *D* genannt, und die entsprechenden *divisiones* anhand von Beispielen erläutert. Hierbei verwendet Anonymus VII Taktpunkte. Nun fällt aber auf, daß unter dem Buchstaben *S* nur die *senaria imperfecta,* d. h. die sog. *senaria gallica* behandelt wird. Zudem fehlt die *quaternaria.* Damit sind aber gerade die beiden von Marchetto als spezifisch italienisch bezeichneten *divisiones* weggelassen. Ob diese vielleicht im heute fehlenden Teil des Traktates besprochen worden sind? Noch ein Umstand aber widerspricht in dieser Schrift der altitalienischen Lehre, nämlich die Möglichkeit einer Imperfektion (auch *imperfectio ad partem*) der Brevis in der *senaria imperfecta* und in der *duodenaria:* „Si juxta brevem sit minima, tunc brevis valet quatuor minimas [betrifft *senaria,* vgl. CS III, 405b] et si juxta brevem sit major semibrevis, tunc brevis valet duas majores semibreves" [betrifft *duodenaria,* vgl. 407b]. Wenn diese Interpretation der Brevis-Imperfektion im Rahmen der italienischen *divisiones* auch nicht unmittelbar mit den von uns besprochenen Beispielen zu tun hat, so zeigt sich doch hierin besonders deutlich der französische Einfluß auf den offenbar um 1400 schreibenden Verfasser des anonymen Traktates. Dieselbe Möglichkeit einer Imperfektion der Brevis wird nämlich auch im *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* des Prosdocimus de Beldemandis (1412) erläutert[1]. In dieser Schrift übernimmt Prosdocimus bekanntlich die Verteidigung der italienischen Notation. Uns interessiert hier besonders ein Abschnitt über die zu Beginn des 15. Jahrhunderts offenbar angefochtenen und nicht mehr ganz verstandenen Divisionszeichen der *octonaria* und *duodenaria:* „Nec dicendum est hanc artem Ytalicam ponere pluralitatem sine necessitate in ponendo mensura octonariam que duplex quaternaria esse videtur et mensuram duodenariam que triplex quaternaria reputatur..." – „... quando nobis presentatus fuisset aliquis cantus quaternarius, fuisset nobis dubium an ipsius figuras cantare debuissemus in suis propriis valoribus, sive large, an stricte sive in proportione sexquitertia; et propter hanc obscuritatem sive dubitatem fugere, invente sunt alie due mensure pluries nominate, scilicet octenaria et duodenaria"[2].

Diese Ausführungen weisen deutlich auf die Unklarheiten, die um 1400 in bezug auf einzelne Divisionsbuchstaben bestanden haben müssen. So wird es denn verständlich, daß man aus diesem Grunde gerade die *octonaria-* und

---

[1] Vgl. CS III, 228ff., bes. 229b. Vor allem aber C. Sartori, *La notazione italiana del Trecento,* Firenze 1938, S. 38 u. 86f.

[2] CS III, 234b/235s; Sartori, S. 48f.

duodenaria-Abschnitte in die auch ohne Kenntnis der italienischen Notation verständlichen Formen des *modus longarum* übertragen hat.

Die Vergrößerung der Notenwerte in der Musik des späten Trecento und beginnenden Quattrocento ist damit einerseits aus dem zunehmenden Einfluß der französischen Notation und dem zurückgehenden Verständnis für das Wesen der italienischen Notenschrift zu erklären, anderseits aber auch aus einer in zahlreichen italienischen Werken zu beobachtenden Verschiebung von kürzeren zu breiteren Notenwerten überhaupt. So stehen von Landinis Werken nur rund ein Fünftel in der für die damalige französische Musik charakteristischen *prolatio maior,* während die übrigen vier Fünftel in breiteren Modus- oder Tempustakten verlaufen. Es vollzieht sich offenbar um 1380 in Italien eine ähnliche Wandlung der Rhythmik, wie sie von Besseler in der Musik um 1430 festgestellt worden ist[1]. Diese Umbildung der rhythmischen Struktur ist daher nur notationstechnisch als französisierende Tendenz zu bezeichnen. Ihrem Wesen nach bedeutet sie viel mehr ein Hervorkehren italienischer Eigenart: Ein Grund mehr, die hohe Bedeutung der späten Trecentokunst auch für die Musik der Epoche Dufay anzuerkennen.

Handschriften-Sigel

Fa = Faenza, Bibl. Comunale 117
FC = Florenz, Bibl. del Conservatorio, D 1175
FP = Florenz, Bibl. Naz. Centr., Panciatichi 26
Lo = London, Brit. Mus., add. mss. 29 987
PadA = Padua, Bibl. Univ., Mss. 1475 u. 784, sowie Oxford, Can. Pat. lat. 229
Pit = Paris, Bibl. Nat. ital. 568
PR = Paris, Kodex Reina, Bibl. Nat. n. a. frç. 6771
RO = Rom, Vat. Ottob. 1790
Rs = Rom, Vat. Rossi 215
Sq = Florenz, Kodex Squarcialupi, Bibl. Laur. Palat. 87

[1] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* Leipzig 1950, S. 121ff.

Komposition als Unterricht *

von

WOLFGANG FORTNER

I

In der Universitas der Fächer, die an einer Musikhochschule gelehrt werden, nimmt das Fach der Komposition in gewisser Hinsicht eine Sonderstellung ein. Kompositionen aus Geschichte und Gegenwart sind der eigentliche Stoff, der von Instrumentalisten und Vokalisten erarbeitet wird, das Brot, ohne das sie hungrig blieben. Auf der anderen Seite wäre die schönste Partitur tot und ein reines Museumsstück, vergleichbar einer nicht gespielten Geige im Glaskasten, wenn sie nicht durch das Können der Musiker zu klingendem Leben erweckt würde. Die Komposition als solche ist der Mittelpunkt, um den die Arbeit einer Musikhochschule kreist. Die Interpreten und die Komponisten aber stehen irgendwie einander gegenüber – und wir wollen hoffen, nicht in feindlicher, sondern in freundlicher Gesinnung. Der Idealfall dürfte erreicht sein, wenn der Komponist auch ein bedeutender Interpret ist. In der Vergangenheit war dies oft der Fall, in der Gegenwart wird es immer seltener. Die technische Perfektion führt auch hier zum Spezialistentum. Der Virtuose ist oft „dressiert" auf einige wenige Nummern, die ihm das große Publikum „abnimmt"; der Komponist konzentriert sich auf die beinahe wissenschaftlich zu nennende Erforschung seines Materials und seiner strukturellen Möglichkeiten und enträt in der Elektronik des Interpreten vollständig. Welche mögliche Entwicklung, welche Zukunftsaspekte!

Auf der anderen Seite entsteht unter der Führung verantwortungsbewußter Lehrer ein Instrumentalistentyp von höchstem virtuosem Rang, der technische Vollendung als Mittel zur Erfüllung geistiger Aufgaben betrachtet und die Begegnung mit den kompositorischen Problemen mit Interesse sucht. Dieser Typus eines wahrhaft modernen Interpreten findet Kontakt mit der gegenwärtigen Musik, möchte Vergangenheit aus der Gegenwart neu begreifen, um die Aufgabe der Interpretation über die Grenzen stilgeschichtlicher Strenge hinaus im Blick auf den gegenwärtigen Menschen erfüllen zu können.

---

* Vortrag zur Eröffnung des Wintersemesters 1958/59 der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br.

– Oder wenn ein junger Komponist wie Stockhausen, der wesentlich elektronische Musik geschrieben hat, in seinem Bläserstück in bezug auf die einzelnen Stimmen die spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente als Maß für getrennte Tempi setzt und hierbei streckenweise die Kontrapunktik der Improvisation überläßt, zeigt dies, jenseits einer total berechneten Musik, den lebendigen Kontakt zum Interpreten, der hier gleichsam als „Mitkomponist" beansprucht wird.

Es ist einleuchtend, daß die sinngemäße Bewältigung der in unserer Gegenwart wechselnden, extremen Spannungen zwischen Komponisten und Interpreten nur bei einem gründlichen Kennen der gegenwärtigen beiderseitigen Probleme möglich ist. Der Interpret, der sich überhaupt um gegenwärtige Musik kümmert, muß etwas von den schöpferischen Anliegen wissen, mit denen sich der Komponist auseinandersetzen muß. Der Komponist aber, der für Interpreten schreibt, braucht lebendige Vorstellung von der Spielmöglichkeit des Instruments und diese in einer sehr umfassenden Sicht, wenn nicht auf der einen Seite primitive Spielmusik oder auf der anderen das schlechthin Unspielbare und instrumental nicht Gemäße herauskommen soll.

So betrachtet ist das Fach der Komposition tatsächlich der Schnittpunkt der Arbeit einer Musikhochschule, für alle Studierenden gleich interessant.

II

In der Zeit unserer Väter und Großväter, ja noch in meiner eigenen Studienzeit und an einigen Orten sogar heute noch erwuchs Kompositionslehre als ein fast privater kunstkritischer Umgang des Lehrers mit dem Schüler, dessen Ausbildung bis zu ihrem Abschluß in den Fächern Harmonielehre und Kontrapunkt als praktische Satzübung, in Formlehre als theoretische Analyse an klassisch romantischen Formbildern bestand. Harmonielehre war hierbei die bis in die damalige Gegenwart vorstoßende, in einfachen und komplizierten Übungen gewonnene Erfahrung mit der klassischen und romantischen Harmonik (bis an die Grenzen ihrer Auflösung). Kontrapunkt war die Übung der selbständigen Stimmführung, praktiziert am pädagogisch zugerichteten Palestrinastil Fuxens in Bellermanns Version.

Wesentlich aber für die pädagogische Praxis war der Glaube an eine ungebrochene fortschreitende Entwicklung, die das eine Fach als Vorläufer des anderen ansehen konnte in einer Entwicklung, die ihren Höhepunkt in der Gegenwart fand. Noch etwa in der Sicht Pfitzners oder Straußens war der Palestrinasatz die hohe Schule der Stimmführung; und weiter führte der Kompositionsunterricht über die Kontrapunktik Bachs zu der Mozarts, Beethovens und zu Wagners orchestraler Vielstimmigkeit. Er fand seine Klimax in den Partituren Straußens und seiner Zeitgenossen in Verbindung mit der damaligen modernen Harmonik.

Der permanente Fortschrittsglaube, der den früheren historischen Zustand als eine Vorstufe zu einem Höhepunkt betrachtet, auf dem man sich in der Gegenwart befindet, wurde für den Komponisten durch das Erlebnis der umgreifenden Stilwandlung zu Beginn unseres Jahrhunderts, für den Historiker durch eine neue Weise des kulturphilosophischen Denkens, das sich auch in der Musikwissenschaft auswirkte, schwer erschüttert. Gerade dies gab den Blick frei für die unterschiedlichen Strukturzusammenhänge in den verschiedenen Stilperioden der Musikgeschichte und wies auch die große klassisch-romantische Epoche von ihrer absoluten Position auf einen Platz von relativer geschichtlicher Bedeutung.

Die Satzlehre als Grundstufe der Kompositionslehre ist indessen auf dem alten Zustand stehengeblieben, obwohl die Voraussetzung dafür: die absolute Gültigkeit der gelehrten Gesetze, in Frage gestellt wird. Oder sie gibt sich „modernistisch", indem alte Stile der Musik, zum Beispiel der des Organums, der Ars nova oder der klassischen a capalla-Zeit, mit bestimmten zeitgenössischen Stilmitteln zu e i n e r Tonsatzlehre gemischt werden, die nun wiederum als „die neue" eine für die Gegenwart schlechthin gültige Autorität beansprucht. Eine „moderne Musiklehre" aus solcher Synthese ist aber gerade aus der Erkenntnis von der nur relativen Gültigkeit der musikalischen Gesetze nicht möglich und oft ein Produkt halbgebildeter „Musikbewegungen" und als solches fragwürdig.

In diesem Zusammenhang ist es unerläßlich, Paul Hindemiths wichtige, pädagogisch hoch bedeutsame *Unterweisung im Tonsatz* zu erwähnen. Sie ist die pädagogische Frucht seiner eigenen kompositorischen Arbeit. Diese wiederum ist erwachsen aus der Begegnung der chromatischen Melodik und Harmonik der Spätromantik (entbunden durch eine Erscheinung wie Max Reger) mit der barocken Instrumentalmusik und der Chortechnik der Spätrenaissance. Diese weitauseinanderstrebenden Aspekte werden bei Hindemith zu einem höchst persönlichen Stil geprägt durch die Kraft einer wahrhaft schöpferischen Persönlichkeit. Die *Unterweisung im Tonsatz* ist gerade wegen der historischen Weite ihres Ursprungs eine Fundgrube an Möglichkeiten für den Pädagogen. Als Grundlage einer Kompositionslehre auf den Hindemithschen Stil hin wird das Buch unentbehrlich sein; seine Grenzen zeigen sich in einem naturwissenschaftlich (physikalisch-akustisch) begründeten Absolutheitsanspruch und der in dem Werk entwickelten Kategorien wie *harmonischer Stufengang, harmonisches Gefälle, bestes Intervall, Reihe 1 und 2,* usw. – als Wertmaßstäbe auch auf Musik angewendet, für die sie nicht gelten können, weil diese auf ganz anderen Voraussetzungen aufgebaut ist. An der Schönberg-Analyse wird dies besonders deutlich. – Auf der anderen Seite aber hat Hindemith Kategorien gefunden, die weithin Geltung haben, wie z. B. gerade der harmonische Stufengang, der auch in der Analyse von Werken der Vergangenheit, sofern sie eben harmonisch eine Stufenbewegung

zeigen, angewendet werden kann, so in der Barockmusik oder für die Harmonik der Spätrenaissance, die noch viel zu wenig betrachtet wurde. –

Musikgeschichte gehört zum Ganzen der Geistesgeschichte; sie ist selbst Geschichte des Geistes. Ihre Kategorien sind wandelbar, sie gelten zeitbedingt für bestimmte Stile – über eine Zeit hinaus allenfalls für strukturell verwandte Stiläußerungen der Kunstgeschichte. Die naturwissenschaftlichen überzeitlichen Grundlagen beschränken sich auf das Tonmaterial als solches. Neue Materialkenntnisse mögen neue Anregungen und Möglichkeiten erschließen – wie gegenwärtig in der Elektronik; als geistiger Stil aber wird auch diese Musik aus neuem Material den Wandlungen des gestaltenden geistigen Willens unterliegen. Überzeitliche Gesetze für musikalische Strukturen im Sinne von richtig und falsch aus naturwissenschaftlichen Prämissen aufzustellen, ist unzulässig.

Für den Pädagogen birgt die Erkenntnis von der historischen Relativität der strukturellen Gesetze der Musik eine große Schwierigkeit. Mag eine analytische Erkenntnis einfach die unterschiedlichen Strukturen erklären, ihre Funktion begreifen innerhalb der Formen der Zeit, so ist das praktische übungshafte Handeln in dieser oder jener historischen Weise vergleichbar der Arbeit nach Gipsmodellen, der Aktstudie und Ähnlichem in der bildnerischen Kunst; oft öder Akademismus und doch nicht ganz entbehrlich.

Der gänzliche Verzicht auf diese Dinge und die ausschließliche Arbeit in gegenwärtigen Strukturzusammenhängen bedeutet nicht nur Verengung des Blickfeldes, sondern auch satztechnische Einseitigkeit, die die Zukunft des jungen Komponisten an eine bestimmte Stilistik bindet, einfach, weil er nie etwas anderes gelernt hat. Eine Entscheidung, gerade wenn sie zugunsten der Arbeitshypothesen des Lehrers ausfällt und durch das Vertrauen des Schülers gerechtfertigt erscheint, schiebt dem Lehrer eine Verantwortung zu, die fast nicht zu tragen ist; denn niemand kann wissen, wohin die Fahrt in die Zukunft geht.

Selbstverständlich wird der seiner Aufgabe bewußte Lehrer alles an kompositorischer Erfahrung, die ihm durch seine eigene Arbeit und durch die seiner Zeitgenossen zur Verfügung steht, dem Schüler vermitteln – wir werden im weiteren Verlauf noch davon sprechen müssen –, aber jedes Experiment, jeder möglichst gemeinsame Vorstoß in das Neue sollte doch wohl erfolgen auf einem gesicherten Grund von Handwerklichkeit! Was ist aber Handwerk, aus dem das Kunstwerk erwachsen kann? Wir müssen zugeben, daß ein mit dem echten Handwerksbegriff aus dem täglichen Leben vergleichbarer Begriff wegen der Ungegenständlichkeit der Musik für sie gar nicht existiert. – Ein Handwerker macht Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens, er kann darin ein großer Künstler sein, aber immerhin „ein Topf bleibt ein Topf", er muß seine Funktion erfüllen können und seine Formung findet ihre Grenzen in dieser seiner Zweckhaftigkeit. Der einfachste Liedsatz aber kann vom

organalen Typus bis zu Webern so völlig verschiedene Weisen des Umgangs mit den Tönen zeigen, daß von einem einheitlichen Grundverfahren beim Anfertigen im Sinne der Handwerklichkeit, gegeben durch die Zweckbestimmung, gar nicht gesprochen werden kann.

Was aber an die Stelle eines Handwerksbegriffs gesetzt werden kann, ist eine fachmännische Erfahrung, gewonnen aus praktischen Übungen am erkalteten Material der Vergangenheit (wie Wilhelm Maler es bezeichnet) im möglichen Umgang mit den Tönen, um damit die Idee zu gewinnen, von Melodik, Rhythmik, Stimmverknüpfung – kurz von möglicher Strukturbildung überhaupt. „An der Vergangenheit lernen, um sie nicht nachzuahmen".

So mag an den melodischen Gestalten des Cantus gregorianus etwas vom Wesen abendländischer Melodik überhaupt verstanden werden, und einstimmige Melodiebildungsübungen hierzu mögen dieses Verstehen praktisch unterstützen, ohne daß die groteske Absicht überhaupt in Betracht käme, etwa den Choral nachkomponieren zu wollen, oder gar dilettantische kulturpolitische Absichten einer Erneuerung der Melodie aus dem Geiste des Cantus gregorianus zu nähren.

Aber – um beim Beispiel zu bleiben – etwas von der Idee des Melodischen, wie sie in der frühen Einstimmigkeit in Reinheit verwirklicht ist, lebt ebenso bei den Niederländern wie in Melodienbildungen von Bach, Mozart, Beethoven, bei den Romantikern und bis in unsere jüngste Gegenwart (etwa in dodekaphonen melodischen Typen) weiter; was man spüren mag, wenn unser Begriff von solcher Idee des Melodischen die nötige Weite besitzt.

Oder aber ein Studierender mag am „erkalteten Material" der niederländischen Polyphonie kontrapunktische Stimmenverknüpfung erarbeiten, am Stufengang der Generalbaßharmonik oder der Funktionalität der klassisch-romantischen Harmonik vollendete Beispiele harmonischer Folgerichtigkeit aus verschiedenen Voraussetzungen nachgebildet haben, so wird die Idee von Kontrapunktik oder vom Wesen harmonischer Folge fruchtbringend in schöpferischen Bereichen sein, die mit der Welt dieser Beispiele nicht unmittelbar etwas zu tun haben.

Aber all diese Studien wären wertlos, wenn nicht einerseits aus der Fülle des Möglichen von der erfahrenen Hand des Lehrers die exemplarischen Fälle methodisch richtig gewählt würden und wenn andererseits nicht sofort, wo immer sich die Möglichkeit bietet, auch schon in den Anfängen der Arbeit, der Kontakt zu den eigentlichen schöpferischen Problemen der Gegenwart gesucht und gefunden würde.

III

Die große stilistische Umwandlung, die im Ausgang des 19. Jahrhunderts sich ankündigte und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzogen wurde, begann im Zeichen des Harmonischen und Melodischen, ergriff das

Rhythmische und führte in unseren Tagen zu einem neuen Strukturbegriff, der auch das Formale wesentlich neu bestimmt hat. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, eine Geschichte der Musik der letzten fünfzig Jahre zu schreiben, die alles dies dingfest machen und im einzelnen die theoretischen Probleme erörtern müßte, die sich an jene Umwandlung knüpfen. Sie muß in diesem Kreise als bekannt vorausgesetzt werden; uns interessieren nur die Probleme des Kompositionsunterrichts, die sich aus dieser Lage ergeben.

Er kann nicht einfach der historischen Entwicklung etwa seit dem Ausgang der Spätromantik folgen, schon weil diese für den jungen Komponisten heute gar kein Ausgangspunkt mehr ist. Von den verschiedensten Richtungen der jüngsten musikgeschichtlichen Entwicklung beeinflußt, sucht er sich einen Lehrer, von dem er Klärung, Bereicherung erwartet, mit dem er sich auseinandersetzen will. – Die Wahl des Lehrers bedeutet gewissermaßen schon eine Vorentscheidung für den Problemkreis, an dem der Schüler arbeiten möchte; im Vertrauen des Schülers, das in der Wahl zum Ausdruck kommt, liegt die Berechtigung des Lehrers, die bestehenden Probleme in seiner Sicht mit dem Schüler zu behandeln.

Dasjenige musikalische Element, das am ehesten sinnvoll für sich allein betrachtet werden kann, und dessen Neugestaltung vordringlichstes Interesse aller jungen Komponisten findet, ist der Rhythmus. Sein taktisches Gleichmaß war stärkste formal bindende Kraft der klassisch-romantischen Zeit und später stärkste Fessel einer neuen Entwicklung des formalen Denkens. Die neue rhythmische Sicht begreift differenzierteste Unterschiede quantitierender Werte mit oder ohne Bezug auf taktisch-akzentische Interpretation, wobei entweder seriell bestimmte, wiederkehrende Zahlenfolgen (wie bei Nono) oder die aus einer rhythmischen Keimzelle sich folgerichtig entwickelnde rhythmische Reihe und ihre Weiterverarbeitung (wie bei Messiaen) die Form bildet. Übungen, die die neuen rhythmischen Aspekte zum Gegenstand haben, rhythmische Analysen der neuen Werke und Vergleiche mit frühen Realisationen ähnlichen rhythmischen Denkens (etwa in der ars nova) mögen die schöpferische Phantasie des studierenden Komponisten bereichern und seinen rhythmischen Vorstellungen Freiheit geben.

Im melodischen Bereich werden Vorübungen im Gestalten organischer Tongruppierungen aus freien modalen Modi zur Fähigkeit erziehen, solche Gruppierungen bei der Aufstellung von dodekaphonen Serien als Bauprinzip zu benutzen, bzw. diese Serien nach den Gesetzen innerer musikalischer Logik anzuwenden. In der gegenwärtigen Phase der Dodekaphonie erscheint vordringliches schöpferisches Anliegen die gemäße Durchorganisation des Harmonischen, sei es durch die harmonische Zusammenstellung serieller Tongruppen in Webernscher Technik, sei es durch eine in Registern gebundene statische Fixierung der Töne. Zu all dem tritt beim Bedürfnis nach einer totalen Integration noch die serielle Ordnung von dynamischen

und agogischen Zeichen und die Diskussion der Grenzen solcher Möglichkeiten und der denkbaren Prinzipien des Verfahrens, das neue Begreifen des Tempos und schließlich die Fragen nach der gemäßen Form, vor allem der großen Form, die das größte Problem vom neuen Material her bietet.

Formbilder aus der Vergangenheit müssen kritisch auf ihre Verwandlungsfähigkeit hin betrachtet werden, und manche organale, isorhythmische oder motettische Form der alten Zeit mag zu schöpferischer Begegnung führen, da verwandte Prinzipien diese Formen aufgebaut haben, während manches spätere immer noch eklektisch weitergetragene Formvorbild als ungemäß empfunden werden mag.

Alles dies sind nur überschriftartige Andeutungen der verschiedenen Kapitel, nach denen sich die praktischen kompositorischen Arbeitsaufgaben im Kompositionsunterricht einteilen, die wiederum Ausgangspunkt zu eigenen größeren kompositorischen Arbeiten bilden. Neben der eigenen Kompositionsarbeit steht als wichtigstes die Analyse von Werken der Gegenwartsmusik und die Diskussion ihrer Bauprinzipien. Die Betrachtung sowohl von Werken der verschiedensten seriellen Arbeitspraktiken als auch von nicht seriellen Kompositionen (ich denke an Strawinsky, Bartók, Hindemith usw.) soll den Blick für die unterschiedlichen Möglichkeiten stilistischer Verwirklichung in unserer Epoche schärfen und vor jeder Einseitigkeit und dogmatischer Enge der eigenen Anschauung bewahren.

Das serielle Denken der Musik der Gegenwart hat der Zahl eine noch größere Bedeutung für die Musik zuerkannt, als ihr in anderen Epochen der Musikgeschichte (selbst der der Gotik) zukam. Horizontale und vertikale Tonkombinationen, rhythmische Bildungen unterliegen weitgehend zahlenkombinatorischen Gesetzen. Hier entsteht die Gefahr, daß das Zahlenspiel für die Musik selbst genommen wird. Mathematische Ordnung mag immer einen ästhetischen Reiz auslösen, aber nicht jede geordnete Struktur besitzt legitimen künstlerischen Wert. Gerade die Analyse musikgeschichtlich und gegenwärtig wichtiger Werke soll Maßstäbe für den künstlerischen Geschmack aufrichten helfen, soll den jungen Künstler davor bewahren, ein dogmatischer Tüftler statt ein aus der Freiheit gestaltender Künstler zu sein.

Hiermit komme ich zum diffizilen Schluß meiner Ausführungen: Die Arbeit des Kompositionslehrers an der einzelnen Schülerindividualität. Mag die objektive Darstellung einer Theorie, die Analyse eines Werkes noch eine verhältnismäßig einfache, weil unpersönliche Aufgabe sein, so erfordert die Führung der selbständigen Arbeiten, die Wahl und Dosierung bestimmter Aufgaben, fast die psychologische Hellsicht und das Fingerspitzengefühl des Arztes. In einer großen Kompositionsklasse einer Hochschule vereinigen sich junge Komponisten aus der ganzen Welt, sie kommen aus gänzlich verschiedenen musikalischen und geistigen Traditionen und stehen auf unterschiedlichen Stufen ihrer Entwicklung. Hier den richtigen Ansatzpunkt zu finden,

zu wissen, was der Schüler gerade braucht, ihm eventuell bestimmte Dinge vorübergehend vorzuenthalten, den ganzen Stoff so zu ordnen und darzureichen, daß abrupte Entwicklungen, Brüche im künstlerischen Werden vermieden werden, macht die eigentliche Kunst des Lehrers in der Führung eines jungen Komponisten aus. Denn es geht ja nicht nur darum, Wissen zu vermitteln, sondern den jungen Künstler zum eigenen, seinem Wesen gemäßen Handeln zu bringen; ihm nichts Fremdes aufzuzwingen, sondern ihn zur produktiven Auseinandersetzung anzureizen. Denn daß er sich verwirkliche, daß Wissen um den Standort, souveränes Können ihm echte Freiheit dazu gäbe, daß unterscheidbare Individualitäten den Chor derer, die das Lied unserer Zeit singen, vielstimmig und reich mache, möge der Ehrgeiz des Lehrenden sein. Er möge den „Dämon" in seinem Schüler mit Goethes Urworten – orphisch – ansprechen:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Über Mozarts Klaviersatz

von

WALTER GERSTENBERG

Von verschiedenen Seiten her bemüht sich die Musikforschung der Gegenwart um neue Wege zur Erkenntnis historischer Schichten und Gehalte, welche in der Kunst der Epochen je und je, unvertretbar und unverwechselbar, verkörpert sind. Wohl hat sich die Fülle der Anregungen, die dabei der Blick auf die allgemeine Kunst- und Geistesgeschichte zu vermitteln vermag, mehrfach bestätigt, zugleich aber sind die Grenzen einer wissenschaftlichen Methode sichtbar geworden, die ihren Schwerpunkt außerhalb ihrer selbst hat und daher prinzipiell Gefahr läuft, sich im Nachweis von „Parallelen" zu verlieren. In der Nachfolge Hugo Riemanns hat sich in Deutschland vor allem seine Schule immer wieder unmittelbar an der Musik und ihren künstlerischen Zeugnissen und Dokumenten orientiert, derart aber die Autonomie der Geschichte betont und fruchtbar herausgearbeitet. Gegenstand unserer Versuche kann allein die Musik sein, wann immer nur mitbedacht wird, daß das Kunstwerk, in welcher Gestalt es uns auch begegnen mag, seinen Grund in der unerschöpflichen Vielfalt geistigen Lebens hat, dem es historisch zugehört.

Die Universalität Mozarts ist in diesem Sinne gern beispielhaft berufen worden, ungeachtet der Tatsache, daß das Bild seiner Kunst schwerlich als „Rokoko" hinlänglich gekennzeichnet ist. Wahrscheinlich gilt auch für Mozart die Forderung, die man jüngst J. S. Bach gegenüber erhoben hat[1]: vorläufig und fürs erste nämlich der Lockung pseudogeisteswissenschaftlicher Interpretation zu widerstehen, vielmehr den Blick zu beschränken auf bisher unbeachtet gebliebene Seiten seiner Musik, auf historische Zusammenhänge und Verbindungen, die in ihr verwandelt weiterleben, konzipiert und ins Werk gesetzt sind.

Die Musikästhetik des Aufklärungszeitalters gefällt sich bekanntlich vielfach darin, der älteren, eben verklingenden Kunst gewisse Mängel vorzuhalten, deren Überwindung man sicher zu sein glaubt. Die Einförmigkeit der Wiederholung, wie sie der kontrapunktischen Musik mitgegeben sei, erscheint

[1] Siehe das Vorwort zu Heft 1 der *Tübinger Bach-Studien,* hg. von W. Gerstenberg, Trossingen 1957.

besonders suspekt, verletzt sie doch das Verlangen nach Abwechslung, Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit, welches ein gültiges kunsttheoretisches Ideal begründet und fordert. Überall stoßen wir auf seine Spuren und Konsequenzen, das gesamte Gebäude der Kunst erhebt sich auf seinem Fundament. Für die Formgestalt erinnern wir an die programmatische Mehrseitigkeit der Zyklen von Symphonie und Sonate, rufen aber mit gleichem Nachdruck die gerade damals rapid zunehmende Differenzierung des musikalischen Vortrags ins Gedächtnis; je variabler und wandlungsfähiger ein Instrument seinem Typus und seiner Spieltechnik nach ist, desto tiefer befriedigt es den klanglichen Ausdruckswillen der Zeit. Das Hammerklavier wird damals weit weniger seiner klanglichen Fülle wegen geschätzt, die es später, im 19. Jahrhundert, in gefährliche Nachbarschaft und Konkurrenz zum Orchester bringen sollte, als wegen seiner ungemeinen Fähigkeit, den Einzelton und eine musikalische Linie intensiv vorzutragen, sie dynamisch zu schattieren und damit von ihrer Umgebung substantiell abzuheben. Mozarts Klavier[1] ist, wie man mit Recht beobachtet hat, weit eher Erbe und Nachfolger des Clavichords, das eben unter den Händen Philipp Emanuel Bachs in Deutschland eine späte Blüte erlebt hatte, als der des Cembalos.

Während nun die Gegenwart am Klavierinstrument die Ausgeglichenheit der Lagen zu rühmen pflegt, die eine einzige Klangfarbe als Höhe und Tiefe wiedergeben, erinnert Mozarts Flügel insofern an das Registerprinzip des Barocks, als seine einzelnen Lagen – Tiefe, Mitte und Höhe – jeweils spezifische Klangcharaktere repräsentieren. Insgesamt aber sind sie derart aufeinander abgestimmt, daß sie ein „Konzert" bilden: eine Grundvorstellung gerade auch von Mozarts Klangfantasie.

Offensichtlich besteht nun ein enger Zusammenhang zwischen Instrument und Komponist: jenes ist nicht lediglich und allein Werkzeug und Mittler künstlerischer Vorstellungen und Aussagen, sondern trägt sein eigenes Gesetz in sich, das sich seinerseits produktiv auswirken will. So ist der Klaviersatz Mozarts Abbild seines Instruments oder doch jedenfalls der Vorstellung und Auffassung, die er sich davon gebildet hatte.

Als der Klavierkomponist Mozart um 1774 zu sich selbst gefunden hat, ist das Instrument deutlich in den Umkreis des galanten Stils gerückt und vertritt seine Tendenzen. Der *vermischte Geschmack,* den Theoretiker wie Quantz und viele andere rühmen, meint zunächst die Überwindung national gebundener musikalischer Stilarten, wie sie Wolfgang Amadeus unter der

---

[1] Außer H. Brunner, *Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit,* Augsburg u. Brünn 1933, und der Abhandlung von G. Kinsky in AMl XII, 1940, nennen wir besonders die grundlegenden Arbeiten von R. Steglich, *Mozarts Flügel klingt wieder,* Lindenberg (Allgäu) 1937, sowie die Aufsätze in den Mozart-Jb. 1941 u. 1950, ferner: K. Hahn, *Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil,* Diss. Berlin (mschr.) 1952.

Obhut des Vaters als Wunderkind kennengelernt und studiert hatte. Im Arrangement Leopolds[1] fällt uns die ungezwungene Nachbarschaft von Singen und Spielen auf, die ihm offenbar etwas Natürliches ist; den ursprünglich vokalen *Arien* stehen die zahlreichen Tanzsätze französischer und deutscher Faktur nahe, die aus der Suite bekannt sind; bedeutungsvoll heben sich davon jene modellfreien Sätze ab, die, meist lebhaft bewegt, als *Fantasie, Allegro* oder ähnlich vorzugsweise italienische Herkunft verraten. Auch wenn es sich hierbei um überwiegend zweistimmige, bescheidene Miniaturformen handelt, die allein dem kindlichen Fassungsvermögen angemessen sein mochten, so zeichnet sich der stilistische Grundriß der Klaviermusik, in der Mozart aufgewachsen ist, klar ab. Die unmittelbar sinnliche Wirkung der Musik ist ihr moralisches Prinzip. Hatte bereits Mattheson „das gute Singen" auf dem Instrument vom Spieler gefordert, so steht das Ideal der Kantabilität nunmehr in der Mitte der satz- und spieltechnischen Praxis. Es durchdringt die rhythmischen und melodischen Charaktere, reguliert und verbürgt die Prägnanz der Form im Wechsel des Substantiellen und des Figurativen. Thema und Imitation, Kontrast und Fortspinnung treten in seinen Dienst. Besonderes Interesse gebührt der reichen Ornamentik, die Leopold Mozart zu den Arien beigesteuert hat, offensichtlich als Zeichen ihrer Lied-Natur.

Nach barocker Musizierpraxis ist das Klavier der „harmonische" Mittelpunkt eines jeglichen Ensembles. Im väterlichen Lehrbuch tragen darum auch einige Sätze Generalbaßbezifferungen; daß in Analogie dazu zweistimmig notierte Stücke akkordisch ergänzt und ausgefüllt worden sind, kann nach allem, was wir wissen, kaum fraglich sein. Unbestimmt bleiben lediglich die Grenzen, die diesem freien instrumentalen Spielraum zu ziehen sind. Ein nazarenischer Purismus wäre jedenfalls fehl am Ort. Von der Kirchenmusik und von der Oper her war Mozart mit dem traditionellen Fundamentcharakter des Tasteninstruments vertraut. Im Schnittpunkt der Strömungen, welche das Klavier alsbald, nämlich im 19. Jahrhundert, inthronisieren sollten, steht seine Verwendung im Solokonzert. Nirgends wird das geschichtlich begründete Doppelgesicht, ein Zwiespalt in der Auffassung des Klaviers deutlicher als hier. Es ist, als ob es in den solistischen Partien plötzlich ein anderes werde: eben noch war es, sich selbst zügelnd, im orchestralen Ensemble verborgen, nun aber tritt es – zuerst etwa in den von Mozart so benannten „Eingängen" – in den hellen Glanz virtuosen Figurenwerks und kontrastreich konzertanter Entfaltung. Der ornamentale Klaviersatz, der gleicherweise der intimeren Solosonate und Variation ihr Gepräge gibt, ist die gültige klavieristische Formulierung des Kantabilitätsprinzips. In Passagen und Spielfiguren überwindet der Klavierton die vergleichsweis engen Grenzen seiner Tragfähigkeit und erreicht jenen unmittelbar sinnlichen Reiz, der ihm

---

[1] Vgl. *Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang*, hg. von H. Abert, Leipzig 1922.

von der Mechanik seiner Entstehung her nur in geringeren Graden geschenkt ist. Die Einheit des Kantablen drängt in der klanglichen Verwirklichung zu einer Vielfalt der Erscheinungsformen. Die Bedeutung des Ornaments geht über das Melodische hinaus und bezieht Harmonie und Rhythmus in ähnlicher Weise ein. Der klavieristische Vortrag spiegelt bis in die Einzelheiten jenes Verlangen nach Abwechslung und Verschiedenheit, welches sich im Zyklus der Variation nochmals selbst beglaubigt. Die Substanz eines *Subjectum* – wir erinnern an diese ältere Bezeichnung – entströmt in die besonderen Strukturen des musikalischen Satzes.

Daß dieser Begriff im deutschen Sprachgebrauch eine scheinbar doppelte Bedeutung hat, macht auf innermusikalische Zusammenhänge aufmerksam, die in der Tat zwischen beiden bestehen: im Zyklus der Sonate jedenfalls vertritt jeder einzelne „Satz" jeweils auch eine weitgehend ihm allein eigentümliche Setzart. Diese Differenzierung beruft die speziellen Charaktere und unterschiedlichen Bewegungsarten der Einzelglieder, die sich als Sonate zusammenschließen. Ein Gegenbeispiel mag illustrieren, was gemeint ist: kanonische Anlage eines Menuetts, wie sie sich bei Haydn und Mozart zuweilen findet, isoliert den Tanzsatz und rückt ihn entschiedener noch von seiner Umgebung ab, als es seine Zugehörigkeit zu einer besonderen Gattung, eben dem Tanz, ohnehin bewirkt. Mit anderen Worten: Satzform und Setzart sind engverbundene historische Kategorien.

So liegt dem *Allegro* in g-Moll, KV. 312, das vermutlich eine Klaviersonate eröffnen sollte, das Modell eines Tutti-Solo-Kontrastes zugrunde. Derart scharf ist es ausgeprägt – melodisch wie rhythmisch, doch auch im gesamten Duktus –, daß es kaum der übrigens keineswegs konsequent gesetzten dynamischen Zeichen bedürfte, den Satz einzuordnen. Am Rande: das Ganze erweckt in mehrfacher Hinsicht den Eindruck eines Entwurfs, der in diesem Falle allerdings zu Ende geführt ist, also nicht, wie so oft bei Mozart, abbricht.

Die registerhaft unvermittelte Klangabstufung (forte – piano), die Mozart in späterer Zeit bei der thematischen Aufstellung und ihrer weiterführenden Entwicklung oft dialektisch versteht, gibt dem einleitenden *Adagio* der *Fantasie und Fuge* in C-Dur, KV. 394, in verwandter Art den Charakter des Konzertierenden. Allerdings ist das dynamische Element, auf das, aufschlußreich genug, die Satzstruktur der Fuge vollends verzichtet, diesmal unvergleichlich stärker in den musikalischen Prozeß als solchen einbezogen[1]. Beide Male aber wird man den eher konstatierenden als postulierenden Charakter der Dynamik bemerken; ihm ist Mozarts Musikauffassung, auch über das Historische hinaus, tief verpflichtet.

Auf die bisher weitgehend ungeklärte, ja rätselhafte Herkunft des langsamen Satzes in der Sonate, in welchem das Espressivo einer *Musica ultra men-*

---

[1] Vgl. AfMw X, 1953, S. 90ff.

suram[1] verwandelt weiterlebt, fällt einiges Licht von der Trias der Sonaten KV. 280–282. Als formale Leitidee oder strukturierendes Modell erscheint wiederum, und zwar in allen drei Sätzen ähnlich, die Grundvorstellung eines immanenten Gegensatzpaares Tutti – Solo. Die quasi-Tutti-Komplexe haben prinzipiell Rahmenfunktion; die solistischen Partien, durch Kadenz und Pause getrennt, verlaufen regelmäßig zweistimmig, melodisch und im Duktus der Bewegung durchaus selbständig und abgehoben. Ihre Ornamentik erinnert, zumal im *Andante amoroso* aus KV. 281, an Vokales, wie denn überhaupt das begleitete Sololied auch in weiterem Verstande anregendes Vorbild für diesen Sonatensatz-Typus gewesen sein mag.

Mit dieser Beobachtung wenden wir uns neuerdings der überragenden Bedeutung zu, die allgemein der ornamentalen Figuration im Mozartschen Klaviersatz zukommt. Anmutig, leicht und beweglich schmückt sie die hellklingende Oberstimme, ihre instrumentale Heimat, und ziert sie. Starker melodischer Wille läßt das Ornament vom Diskant her auch in die unteren Lagen des Klaviers vordringen; er lockert das Fundament der Baßregion und nimmt ihm seine Schwere, der gesamte Klangkörper wird flüssig und transparent. Die der Wiener Zeit entstammende Klaviermusik Mozarts bietet eine Fülle von Belegen für solche tiefgreifend veränderte Konzeption des Satzbildes. Ausdrücklich nennen wir lediglich zwei Werke: die *Fantasie* in c-Moll, KV. 475, und das *Adagio* in h-Moll, KV. 540. Dies allbekannte Werk[2] mag zugleich überzeugendes Beispiel dafür sein, daß der formale Schematismus eines breitflächigen Tutti-Solo-Kontrastes, den wir herangezogen hatten, sich beim späten Mozart in einen individuellen musikalischen Dialog verwandelt und auflöst, dessen leidenschaftliche Erregung auch die tiefsten Lagen des Instruments wahrhaft „redend" werden läßt (man vergleiche insbesondere die Takte 11 ff. und 24 ff. miteinander). Konstante, auch verändert wiederkehrende rhythmusbetonte Figuration verklammert, ein vereinheitlichendes Satzprinzip, die Teile im Sinne eines Ganzen; überaus reich stufen sich gleichwohl die ornamentalen Bewegungsgrade, während zugleich die Grenzen von Homophonie und Polyphonie eigentümlich irrelevant werden und ins Wesenlose versinken.

Mozarts Notierungsweise ist bis ins Detail konsequent, überaus sorgfältig und durchdacht und wird in dieser Beziehung vielleicht nur noch vom *Rondo* in a-Moll, KV. 511, übertroffen. Man beachte in beiden Stücken, die in Jahresabstand entstanden sind (1787/88), die vielsagende, weittragende Rolle, welche die Satzstruktur den liegenden Stimmen einräumt, und zwar sowohl in der Baß- wie in der Mittellage des Klaviers. Im schnellen, ungebundenen

---

[1] Vgl. W. Gurlitt in: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern u. München 1956, S. 233.

[2] Der Aufsatz von B. Fischer im Neuen Mozart-Jb. 1943 ist für unsere Zwecke unergiebig.

Wechsel der Stimmenzahl, der Klangdichte und -fülle wie der Klanghöhenbereiche, zuletzt aber in der gesamten Satzdisposition, die einzig dem Logos des Affekts zu folgen scheint, kommt das zeitgenössische Ideal der Freistimmigkeit, seit alters dem Tasteninstrument zugehörig, vollendet zum Ausdruck.

Damit entfernt sich Mozart weit von jener lediglich umrißhaft skizzierenden Notierungsweise, die er andernorts, vor allem in Mittelsätzen der Klavierkonzerte, bevorzugt. Unüberhörbar appellieren sie an die Fähigkeit freier Improvisation. Sooft nun der Komponist bei der Aufführung selbst am Instrument saß, konnte er seiner Sache sicher sein; in späterer, „notengläubiger" Zeit sind Sätze dieser Faktur häufig mißverstanden worden.

Als zu Mozarts Lebzeiten die absinkende Generalbaßpraxis den Continuospieler mehr und mehr beschränkt und einengt, bleibt das Klavierinstrument auch weiterhin einem, freilich verwandelten improvisatorischen Element verbunden. Der entweder vom Knie oder später in der Regel vom Fuß des Spielers zu bedienende Hebelmechanismus, um die Dämpfung des Instruments, vollständig oder teilweise, aufzuheben – mit einem Wort: das Klavierpedal tritt insofern in die Nachfolge des Continuo ein, als es sich in erster Linie auf die Harmonie bezieht, hier sich auswirkt. Seitdem hat der Klavierspieler die Möglichkeit, die Klangdauer besonders einzelner tragender Baßtöne künstlich, über die reale Notation hinaus, zu verlängern – Carl Czerny spricht in diesem Zusammenhang geradezu von einer „dritten" Hand des Klavierspielers[1] –; nochmals liegt es bei ihm, ist es seinem „Goût" anvertraut, die Harmonien zu mischen und zu verändern. Man erkennt, daß diese Freiheit der ästhetischen Haltung eines Zeitalters entspricht, das den Geschmack als obersten Richter in der Kunst eingesetzt hat. Mozart gibt in einem Brief, den er am 17./18. Oktober 1777 aus Augsburg an den Vater richtet, eine ausführliche Schilderung der Klaviere des Instrumentenbauers Johann Andreas Stein[2], die er dort gründlich erprobt hatte. Die mehrfache Beurteilung der Dämpfung ist uns besonders interessant: „Nun muß ich gleich bey die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Späthschen Klavier die liebsten; nun muß ich aber den Steinschen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegenlassen oder

---

[1] Siehe seine *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule,* III. Teil, S. 43.

[2] Vgl. auch STEINS Beschreibung seiner *Melodica* (*Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften* ... XIII 1, Leipzig 1772, S. 109f.). „Ich habe alle klingende Körper durchgedacht. Meine Forderungen waren diese: 1. Einen Ton zu finden, der sich wachsend von der ersten Schwäche bis auf die höchste Stärke auf- und heruntertreiben ließ, ohne an sich selbst zu steigen oder zu fallen; der immer in seinem Verhältnisse gegen andere blieb und sein forte und piano ganz der Gewalt des Spielers überließ; 2. Der bey Gelegenheit dennoch zu steigen und zu fallen fähig wäre; 3. Der eine schnelle Ansprache hätte; 4. Dessen Ton willkührlich lang fortsänge, und wie der Spieler will, bebte." S. auch E. HERTZ, *J. A. Stein,* Wolfenbüttel u. Berlin 1937, S. 59 u. 79.

aufheben, so ist halt der Ton in dem Augenblick vorbei, da ich ihn hören ließ. Ich mag an die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich sein. Er wird nicht scheppern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen oder gar ausbleiben; mit einem Wort, es ist alles gleich." Später lesen wir: „Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bei ihm besser gemacht als bei den andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegtut, so hört man nicht den mindesten Nachklang."

Wie nun der Part des Generalbasses über das Harmonische hinaus das Maß der rhythmischen Grundbewegung in sich enthält und es, den Satzverband regulierend, dem Ganzen mitteilt, so kann der Spieler des Hammerklaviers mit Hilfe des Pedals in Akzenten und dynamischen Wellen den musikalischen Verlauf ordnen und markieren, und zwar lange Zeit hindurch, ohne daß das Notenblatt ihm irgendwelche Anweisungen hierfür gäbe. Eine gewisse Freizügigkeit im Gebrauch der Pedale hat sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch erhalten[1], so sehr man damals auch allgemein um Präzision des Notenbildes bemüht gewesen ist. Übrigens ist das akzentuierende Moment des Pedals beim älteren Typus des Hammerklaviers ungleich kraftvoller und stärker entwickelt als im Klangideal des kreuzsaitigen romantischen Flügels.

Daß der freistimmige, entschiedener aber noch der strengstimmige Satzstil Mozarts vom Spieler einen hohen Grad der Zurückhaltung in der Pedalbenutzung verlangt, bezeugt eine unwillige Bemerkung seines Schülers Johann Nepomuk Hummel: „Weder Mozart noch Clementi bedurften dieses Mittels, um sich den hochverdienten Ruhm der ausdruckvollsten und größten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben."[2] Der aggressive Ton dieser Behauptung läßt erkennen, daß sich Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel inzwischen von Mozart einigermaßen entfernt haben.

Der *Goût mêlé* des freistimmigen Klaviersatzes entfaltet und vereinigt auf dem Hintergrund eines geregelten Harmonieverlaufes eine unerschöpfliche Fülle ornamentaler, motivbezogener und rhythmusbetonter Spielfiguren und Manieren; das Phänomen des musikalischen Vortrags, wozu auch der Pedalgebrauch zählt, ist integrierender Teil einer im einzelnen überaus komplexen Gesamtanlage. Sie weist auf das reiche Erbe zurück, das ihm aus der barocken Instrumentalmusik zugeströmt ist. So ist Mozarts freistimmiger Satz historischer Analyse am ehesten mit dem Blick auf das Accompagnement zugänglich.

Wir knüpfen an die aus zeitgenössischer und neuerer Literatur bekannten Bezeichnungen Murky, Trommelbaß und Albertischer Baß für das Fundament des Satzes an. Sie heben zwar dessen allgemeine Bedeutung hervor, sind aber wenig geeignet, die heterogenen musikalischen Vorgänge, die sich

---

[1] Vgl. R. E. M. Harding, *The Pianoforte*, Cambridge 1933, S. 410ff.

[2] Siehe seine *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel*, Wien 1828, S. 437.

dahinter verbergen und abspielen, zu beobachten und festzuhalten, bedürfen vielmehr als historische Typen der Interpretation.

Bekanntlich ist die *Albertische Figuration* (wie wir präziser sagen sollten) eine der häufigsten Manieren Mozartscher Baßbehandlung. Sie schließt Fundament- und ausgesetzte Füllstimmen in eine klavieristische Spielfigur zusammen, die als solche auf längere oder kürzere Strecken konstant ist. Der Feueratem des Genius befreit sie von der Erstarrung zur Formel, schenkt ihr musikalische Bewegung und Leben, das zu neuen Gestalten drängt. Um von ihrer Vielfalt wenigstens andeutungsweise eine Vorstellung zu geben, versuchen wir zu klassifizieren: Albertische Baßfiguration kann im Satz Mozarts jederzeit zur Zweistimmigkeit oder überhaupt zu obligater Stimmführung zurückfinden [1], kann Orgelpunkt und Mittelstimme kombinieren [2]; hier steigt sie vom Fundament her in die höheren Klanglagen auf und wächst, ihr rhythmisches Maß diminuierend, ins Thematische hinein [3]; ein latenter Trommelbaß löst sich in eine weiträumige virtuose melodisch-rhythmische Figur [4]; ein Maestoso rafft den gebrochenen Klang in eins zum Akkord zusammen und stößt damit zu einem rhythmisch urkräftigen ostinaten Orgelpunkt vor [5].

Über Mozarts Klaviersatz schwebt charismatisch der Hauch einer unvergleichlichen Ökonomie der künstlerischen Mittel. Selbst der unscheinbare, geringe Impuls setzt sich im Inneren des festgefügten kantablen Klangkörpers melisch-rhythmisch oder auch in der Harmonie fort und läßt seine unergründliche Tiefe ahnen. Eine virtuose klavieristische Spieltechnik, mit deren Hilfe er je und je Gestalt gewinnt, bezieht den gesamten Tonraum des Instruments gleichmäßig ein: aus dunkler Baßregion steigt, enggeführt und bei zunehmender Stimmenzahl, eine rhythmische Grundbewegung sequenzierend-imitatorisch zur Höhe empor; im Licht des Diskants wird die Satzfiguration leichter, reicher gestuft und durchscheinend: die Bewegung steigert sich in ein schwerelos ornamentales Spiel der Oberstimme, das zur Kadenz führt. Ein einziger Bogen umspannt diese 19 Takte (aus dem *Rondo* in F-Dur, KV. 494, Takt 152ff.): eine instrumentale Szene aus der „Figaro"-Zeit.

„Das Kleine ist groß, wenn es natürlich-fließend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist", heißt es im Brief Leopolds vom 13. August 1778. „Der gute Satz, und die Ordnung, il filo", unterscheide den Meister. Dies ästhetische Bekenntnis ist uns Brücke zum *Menuett* in D-Dur, das zwar die

---

[1] Vgl. KV. 283, Andante; KV. 332, Adagio.
[2] Vgl. das Hauptthema des ersten Satzes von KV. 332.
[3] Vgl. KV. 457, Adagio, Takt 1f. und 13ff.
[4] Vgl. KV. 573, Variation 2.
[5] Vgl. den Beginn des ersten Satzes von KV. 310 mit der Albertischen Baßfiguration, Takt 16ff., die nach dem Übergang in die Oberstimme rhythmisch ungemein bedeutsam wird. Eine Weiterführung der Orgelpunkt-Spielfigur, Takt 58ff., s. im Più Allegro von KV. 475.

Köchel-Nummer 355 trägt, wahrscheinlich aber erst 1790 komponiert ist[1]. Ein Tanzsatz also, in einer konventionellen Tonart mit konventionellen Proportionen, doch zugleich ein Mikrokosmos Mozartscher Kunst. Der Satz vereinigt Unvereinbares: das Dolce eines expressiv chromatischen Themas mit einem geschärften Dialog der Stimmen und mit einem entspannten Klangspiel über Tonika und Dominante; im sequenzierend angelegten Mittelabschnitt härten und trüben sich die Harmonien, die lebhaftere Bewegung reißt die Stimmen in einen unisonen Gang – eine kontrapunktische Figuration des Themas (Takt 25–28), das seine reale Wiederkehr vorbereitet. Auf ihr Dolce aber fällt fahl dissonantes Licht, ein dunkler Geisterhauch der Schönheit.

---

[1] Siehe Köchel-Einstein, Leipzig 1937, S. 760.

Instrumenta Hieronymi

von

REINHOLD HAMMERSTEIN

Praetorius beschreibt 1619 in seinem *Syntagma musicum* II[1] eine Reihe von Instrumenten, die den Zusatz „Hieronymi" tragen, und bildet sie im *Theatrum instrumentorum* des gleichen Bandes ab[2]. Er wird damit zum späten Zeugen[3] eines bis mindestens in die Karolingerzeit reichenden Traditionszusammenhangs. Beschreibung und Abbildungen entnimmt er Virdungs *Musica getutscht* von 1511[4]. Beide Verfasser wissen mit den Instrumenten nichts Rechtes mehr anzufangen. Virdung schwankt zwischen realistischer Auffassung und der Vermutung, es müsse „alles einen andern geistlichen synn" haben. Die Bilder habe er in einem „alten buoch" gesehen[5], die Beschreibungen aber in einem Brief des Hl. Hieronymus ad Dardanum.

Diese Epistula ist schon seit Erasmus als ein unechtes, dem Hl. Hieronymus nur zugeschriebenes Fragment erwiesen[6]. Eine genaue Datierung ist allerdings bisher nicht möglich gewesen. Die erste mir bekannte (Brief-)Fassung steht in einer Münchener Handschrift des 10. Jahrhunderts[7]. Nun bildet der Text, allerdings nicht in Briefform und ohne Zuschreibung an Hieronymus, bereits das Kernstück des Kapitels *De musica et partibus ejus* in der um 843 entstandenen Schrift *De universo* des Rhabanus Maurus[8]. Somit können wir

---

[1] Faks.-Nachdruck, hg. v. W. Gurlitt, Kassel 1958, S. 75–78.

[2] Taf. 32–34.

[3] Noch 1732 erwähnt J. G. Walther, *Mus.Lex.*, S. 313, diese Instrumente.

[4] NA v. L. Schrade, Kassel 1931. Praetorius unterlaufen dabei einige Verwechslungen bezüglich Cithara und Psalterium. In den Abbildungen bezeichnet er Tuba als Tympanum und Organum als Fistula.

[5] A.a.O., S. [21].

[6] Text bei Migne, *Patrol. lat.* (= ML) 30, 213–215.

[7] Siehe u. S. 118. Anschließend folgt ein Auszug aus Isidor, *Etymol.* III über Musikinstrumente; ebenso in den Hss. Paris und Cambridge (s. u. S. 118). In Cambridge gehen Brief- und Isidortext direkt ineinander über.

[8] ML 111, 495–500. Die einleitenden Partien stammen hauptsächlich aus Isidor und über dessen Vermittlung aus Cassiodor, Augustin, Quintilian, Macrobius, Boethius, ebenso verschiedene Instrumentenbeschreibungen; vgl. G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto,* Halle 1929, S. 22f.

den Text bis vor die Mitte des 9. Jahrhunderts zurückverfolgen[1]. Derselben Zeit (um 840/50) entstammt ein Psalter in Angers[2], dessen Abbildungen samt Beischriften unseren Text voraussetzen, und zwar bereits mit Zuschreibung an Hieronymus[3].

Wir wissen nicht, aus welcher älteren Quelle des Briefes Rhabanus möglicherweise geschöpft hat. Daß der Text hinter die karolingische Zeit zurückgeht, ist wegen der vermutlichen Zusammenhänge mit der griechisch-byzantinischen und arabischen Welt unwahrscheinlich (s. u.); das schließt natürlich nicht aus, daß diese ihrerseits auf die Spätantike zurückweisen. Andererseits wäre auch denkbar, daß der Brief ein Exzerpt aus Rhabanus ist. Jedenfalls ist er entstanden zum Zweck der Erklärung biblischer Instrumente. Da den Psalterhandschriften im frühen Mittelalter gewöhnlich mehrere Briefe des Hl. Hieronymus, des Schöpfers der Vulgata, vorangestellt wurden, erklärt sich auch die Zuschreibung des Briefes an ihn. Die Glaubwürdigkeit mußte sich erhöhen, wenn ein bereits verbürgter Empfänger, in unserem Falle Dardanus[4], genannt wurde.

Unserer Untersuchung liegt eine Gruppe von Handschriften aus dem 9. bis 14. Jahrhundert zugrunde, deren innere Zusammengehörigkeit sich aus ihrer textlichen und ikonographischen Beziehung zum Dardanusbrief ergibt:

1. Brieftext und Abbildungen:
   M: Sammelhs. München cl 14523, fol. 49v–52r. Aus St. Emmeran, 10. Jh.; Abb. von fol. 51v, 52r bei Kinsky[5].
   P: Sammelhs. Paris, Bibl. nat. lat. 7211, fol. 150r–151r, 10./11. Jh.
   C: Hs. Cambridge, Peterhouse 198, fol. 133r–133v, 14. Jh.[6].
2. Abbildungen mit erklärenden Beischriften, die den Brieftext voraussetzen, in Vorreden zu Psalterhss.:
   A: Psalter Angers, Bibl. mun. ms. 18, fol. 12v–13r. Aus Nord- oder Ostfrankreich, Mitte 9. Jh.; Abb. von fol. 13r bei Leroquais[7].
   B: Psalter des Odbert von St. Bertin in Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun. ms. 20, fol. 2r–2v, aus dem Jahre 999; Abb. beider Seiten bei Leroquais[8].
   L: Psalter London, Br. mus. Cotton, Tib. C VI, fol. 16v–18r, 11. Jh.; Abb. von 17v und 18r bei Kinsky[9].

---

[1] E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, vermutet S. 47 ebenfalls 9. Jh., behauptet allerdings auf S. 5, der Brief stamme aus dem 11. Jh. – C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, S. 187, datiert auf 11. Jh., in seiner *History of Musical Instruments*, New York 1940, S. 281, dagegen richtig auf 9. Jh. Der Zusammenhang mit Rhabanus ist den Verfassern unbekannt. Auf ihn weist zuerst G. Pietzsch, a. a. O., S. 23.

[2] Siehe unten.

[3] Haec dicta sunt a sancto hieronymo legis interpretatore beatissimo.

[4] *Hieron. ad Dard.: De terra promissionis*, ML 22, 1099.

[5] *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig 1929, S. 30.

[6] Bei F. W. Galpin, *Old English Instruments of Music*, Chicago 1911, S. 301, fälschlich als 189 bezeichnet.

[7] *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, Mâcon 1940/41, Pl. 7.

[8] Ebda. Pl. 15/16.

[9] A. a. O., S. 38, fälschlich als C VII bezeichnet.

3. St. Bl.: eine im 18. Jh. verbrannte Hs. des 13. Jh. aus St. Blasien, deren Zeichnungen M. Gerbert nachbildet[1].

Die Vorlage für Seb. Virdung läßt sich nicht mehr ermitteln. Eine Oxforder Hs. (Balliol College 173 A, fol. 75r–76v) aus dem 12. Jh. wurde mir erst nach der Abfassung des Aufsatzes zugänglich[2] und konnte nicht mehr berücksichtigt werden; doch ergeben sich aus ihr keine wesentlich neuen Gesichtspunkte. –

Die seitherigen gelegentlichen Bemühungen um den Dardanusbrief, die ihn nie als Ganzes behandeln, fragen lediglich, ob die vorkommenden Instrumente in der beschriebenen und abgebildeten Form „real", d. h. historisch „richtig" seien; der Rest wird als „phantastisch" abgetan. M. Gerbert[3] kennt den Pseudo-Hieronymusbrief, ohne ihn zu datieren. Er kennt die Hss. M und St. Bl., deren Abbildungen er reproduziert, nennt aber Text und Abbildungen „adumbratum... obscurius... et confusus, ut quoddam genus plane sit, non satis perspiciatur"[4]. Den Text zieht er bei Besprechung der einzelnen mittelalterlichen Instrumente verschiedentlich heran[5]. M. Botté de Toulmon[6] kennt über Gerbert hinaus die Hs. P, druckt den Brief ab und versucht die Namen der Instrumente mit denen aus du Cange[7] in Verbindung zu bringen. Die Beschreibung bzw. Zeichnung der Instrumente ist ihm „complètement obscur" (S. 64) oder von einer „obscurité décourageante" (S. 76). Trotzdem sucht er Zusammenhänge mit zeitgenössischen Instrumenten (Tympanum = Tambour de basque, Chorus = Musette). Coussemaker[8] behandelt die Abbildungen aus A, B, L, die er alle ins 9. Jh. datiert. Die Instrumente hält er für real und zeitgenössisch. Sogar ein Ornament aus M deutet er als Triangel. Einen Hieronymus des 9. Jh. hält er für den Verfasser des Briefes. Ähnlich meint H. Lavoix[9], wenn man von den Verzierungen und zeichnerischen Ungenauigkeiten absehe, kämen authentische Instrumente der Zeit heraus[10]. Er stützt ihre Authentizität auf die Tatsache, daß die Abbildungen zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten entstanden seien! Übergehen können wir die groteske Vermutung van der Straetens, der Verfasser Hieronymus sei zweifellos ein Instrumentenbauer des 16. Jh. aus Köln gewesen[11]. Skeptischer ist E. Buhle[12], der den Text als „symbolische Ausdeutung ganz ungeheuerlicher Instrumente" bezeichnet. Wie der Text, so seien auch die Abbildungen „absolute Phantasiegebilde" und könnten daher nur geringe Beachtung finden[13]. F. W. Galpin[14] scheidet die „phantastic representations of early instruments" des Dardanusbriefes bewußt aus, bemerkt jedoch, sie müßten auf eine gemeinsame kontinentale Quelle zurückgehen. G. Kinsky bringt zwei Abbildungen aus M fälschlich mit einem in der gleichen Hs. zusammengebundenen Boethiustraktat des 12. Jh. in Verbindung[15]. C. Sachs erwähnt den Brief gelegentlich[16]. Er ist zwar sehr skeptisch

---

[1] *De cantu et musica sacra,* St. Blasien 1774, Bd. II, Taf. 27–34.

[2] Für den freundlichen Hinweis auf diese Hs. sage ich auch an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Smits van Waesberghe meinen gebührenden Dank.

[3] A. a. O., Bd. II, l. III, c. 3, passim.

[4] Ebda. S. 150.

[5] Ebd. S. 139, 149, 150, 151, 152, 156.

[6] *Dissert. sur les instruments de musique employés au moyen âge,* publ. par la Soc. Roy. des Antiquaires de France, Nouv. série, VII, Paris 1844.

[7] *Glossarium mediae et infimae latinitatis.*

[8] *Essai sur les instruments de musique,* Annales archéologiques III, IV, VI, VII, 1845ff.

[9] *La musique dans l'ymagerie du moyen âge,* Paris 1875, S. 25ff.

[10] A. a. O., S. 26.

[11] *La Musique aux Pays-Bas,* Brüssel 1867/88, III, S. 237.

[12] A. a. O., S. 5.

[13] Ebda. S. 36, vgl. auch S. 49.

[14] A. a. O., S. 301.

[15] A. a. O., S. 30.

[16] *Reallexikon,* S. 186; *The History...,* S. 118, 281.

in bezug auf „Altertum und Wirklichkeit", räumt aber doch ein[1]: „Immerhin sind diese [Abbildungen] wie jener [Text] einer besonderen organologischen Untersuchung wert".

Die Verbindung von Etymologie, Formbeschreibung und Allegorese der Instrumente hat eine lange Tradition[2], die in der Notwendigkeit wurzelt, die biblischen Instrumente zu spiritualisieren, da sie für den christlichen Kult ausschieden. Sie sollen weniger als reale Klangwerkzeuge dem Sinn des Ohres schmeicheln, als vielmehr das innere Hören des Herzens hervorrufen; darum müßten wir den Sinn dieser Dinge geistlich verstehen, meint Cassiodor[3]. So schreibt auch Rhabanus, in nächster Nähe zu unserem Text[4], es gehe ihm um die *proprietas sermonum,* die *expositio de rerum natura* und die *significatio mystica rerum,* den mehrfachen Schriftsinn also, *ut lector diligens in hoc opere et naturae proprietatem juxta historiam, et spiritualem significationem juxta mysticum sensum simul posita inveniret.* Dieses „simul" von *historia* und *mysticus sensus,* das In-Eins von sprachlicher Ableitung, äußerer Form und Allegorese wird durch die bildliche Darstellung noch um eine weitere Schicht vermehrt.

Unsere Untersuchung geht jeweils aus von der ältesten greifbaren Fassung des Briefes in M, wobei Varianten zu Rhabanus, den übrigen Handschriften, sowie zur Migne-Ausgabe[5] berücksichtigt werden. Danach werden die Abbildungen, gegebenenfalls mit ihren Beischriften, analysiert.

In den einleitenden Sätzen verspricht der Verfasser, alles, was er von Instrumenten gesehen und gehört hat, zu erklären; doch schränkt er gleich darauf ein, daß es die Instrumente z. T. nicht mehr gäbe und er sie darum auch nicht mehr erhellen könne:

Cogor a te ut tibi dardane de aliis generibus musicorum sicut res docet quae[6] vel visione vel auditu comprobavi brevi sermone simplicique respondeam. Alia enim per rerum absentiam conleptare[7] vel fatescere[8] ad lucidum proferre non possum, quia uniuscuiusque peritia[9] secundum ingenium eius est. Quae autem possunt narrari libenter explicabuntur.

---

[1] *Reallexikon,* S. 187.

[2] Vgl. H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen,* Halle 1905; Th. Gérold, *Les pères de l'église et la musique,* Paris 1931; J. Quasten, *Musik und Gesang in den Kulten der heidn. Antike und der christl. Frühzeit,* Münster 1930.

[3] Quid est hoc quod instrumenta musica frequenter posita reperimus in psalmis, quae non tam videntur mulcere aurium sensum, sed provocare potius cordis auditum? Sed quoniam ille sonus et modulatio tibiarum a sacris mysteriis nostra nihilominus aetate discessit, restat ut intelligentiam huius rei spiritualiter perquirere debeamus..., ut dubium non sit haec instrumenta dulcisono probabilium actuum nobis indicare concordiam (*Expos. in ps. 97,* ML 70, 692).

[4] Praefatio zu *De universo* an Ludwig den Frommen (ML 111, 9).

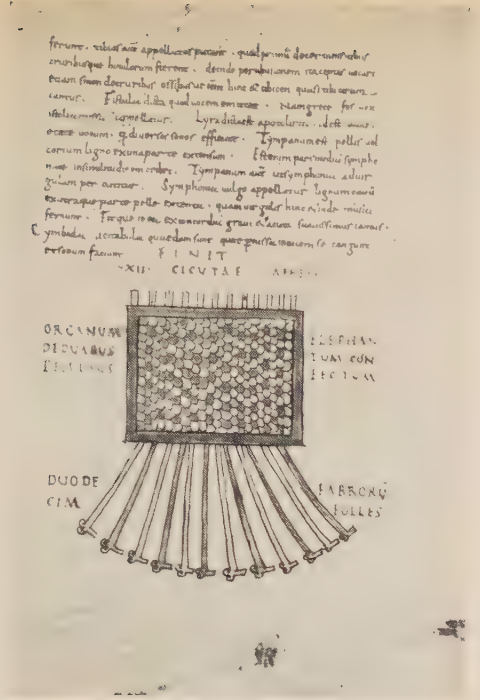
[5] Deren Quelle ist mir nicht bekannt.

[6] P: *quot*

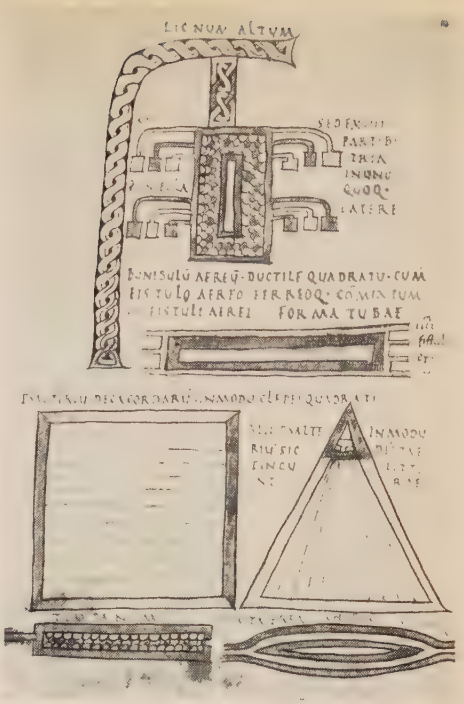
[7] P und C: *delapsa ad lucem*

[8] *per rerum absentiam* bis *fatescere* fehlt bei Migne; *vel fatescere* fehlt in P und C.

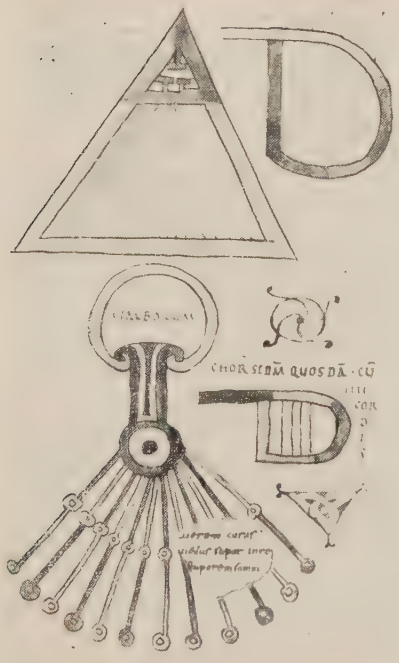
[9] Migne: res



1



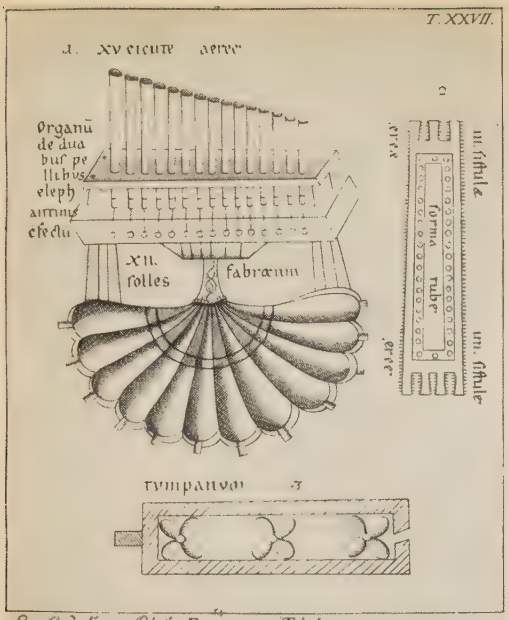
2



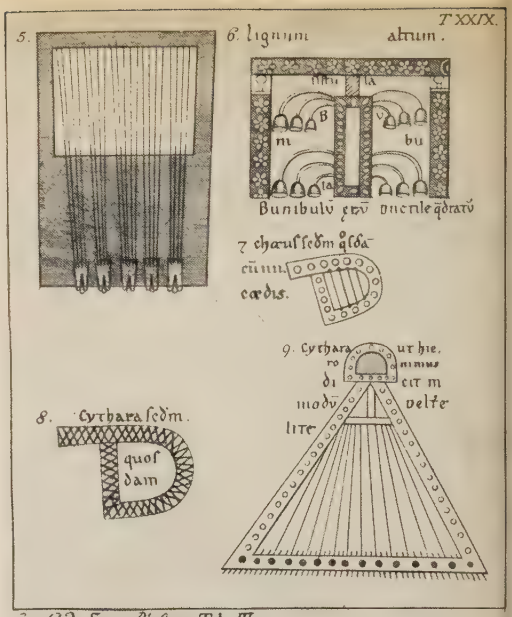
3

4

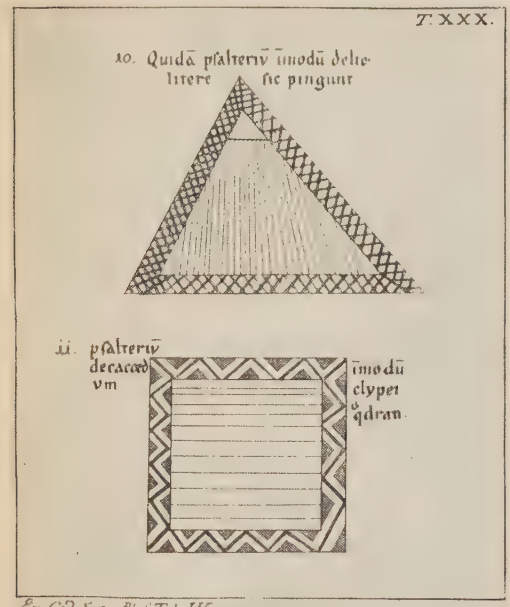
1: München, Staatsbibl. cod. lat. 14523 (10. Jh.), fol. 51r (Organum); – 2: ebda. fol. 51v (Fistula, Tuba, 2 Psalteria, Tympanum, Chorus); – 3: ebda. fol. 52r (2 Kitharae, Cymbalum, Chorus); – 4: Paris, Bibl. nat. lat. 7211 (10./11. Jh.), fol. 150r (Organum, Tuba, Fistula).



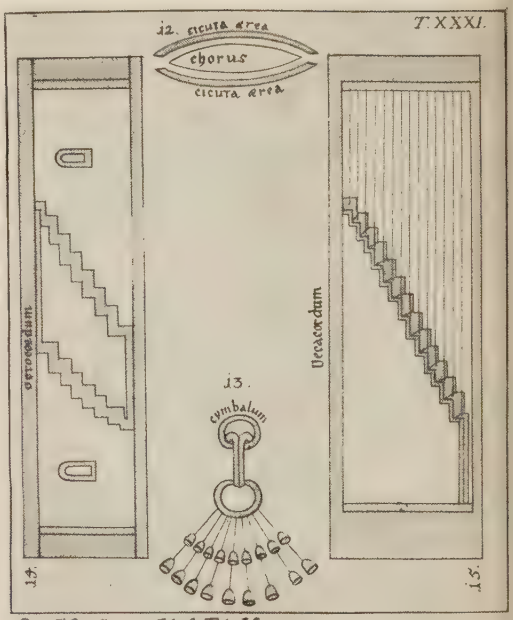
1



2



3



4

St. Blasien (13. Jh.), nach Gerberts Nachzeichnungen in *De cantu et musica sacra* II, St. Blasien 1774. 1: Organum; 2: Tuba; 3: Tympanum; 6: Fistula; 7: Chorus; 8, 9: Citharae; 10, 11: Psalteria; 12: Chorus; 13: Cymbalum. (Die Nrn 5, 14, 15 sind keine Dardanus-Instrumente.)

Darauf wendet sich der Text der Beschreibung der einzelnen Instrumente zu.

Primo omnium ad organum[1] eo quod maius esse his[2] in sonitu et fortitudine nimia computatur clamoris veniam. De duabus elephant[or]um pellibus[3] concavum coniungitur, et per XII[4] fabrorum sufflatoria compensatum[5] per XII cicutas aereas in sonitum nimium quasi in modum tonitrui concitatur, ita ut per mille passus sine dubio sensibiliter, aut eo utique, amplius audiatur, sicut apud hebraeos de organis, quae ab hierusalem usque ad montem oliveti et amplius sonanter audiuntur comprobatur. Duo organi genera a plerisque esse dicuntur. Primum est quod praediximus. Et aliud quod de peregrinatione israelitici populi apud babilonios inscribitur dicentis. Super flumina babilonis, recitaturque usque organa nostra[6]. Hoc totum spiritaliter Christi evangelium significat, quod et illud duabus pellibus id est duarum legum asperitate coniungitur per XII sufflatoria fabrorum, id est patriarcharum et prophetarum. Per XII cicutas aereas id est per apostolos sonum nimium emittit, sicut scriptum est[7]. Vox tonitrui tui in rota. Per mille passuum id est per festum[8] numerum X verborum legis impletur sonus eius. In salicibus id est per laborem uniuscuiusque doctoris labiorum evangelium praedicatur.

Die Betonung der großen Lautstärke des Instruments, das wie der Donner hallt und das 1000 Schritte und weiter gehört wird, erinnert an die Nachrichten über die im 8./9. Jahrhundert ins Frankenland gekommenen, beziehungsweise dort erbauten Orgeln[9], aber auch an einen talmudischen Bericht über die Tempelorgel in Jerusalem, die bis Jericho geklungen habe (in unserm Text: bis zum Ölberg)[10].

Der Beschreibung liegt offensichtlich die Vorstellung eines pneumatischen Instruments zugrunde: 12 Schmiedebälge pumpen Luft in ein großes sackartiges Reservoir, auf das 12 erzene Pfeifen aufgesetzt sind, also eine Kombination von Dudelsack und Orgel. Die 12-Zahl ist wohl durch die Allegorese bedingt. Die Elephantenhäute weisen auf byzantinische oder arabische Provenienz, sollen aber auch vielleicht die Größe, Seltenheit und den Wert betonen. Gewisse Parallelen zu diesem Instrument zeigt das arabische „al-ûrghin al-zamri", ein mechanisches Windinstrument des Griechen Muristos[11] (8./9. Jh.), dessen Traktate nur in arabischer Übersetzung (9./10. Jh.) erhalten

---

[1] Rhab.: *organi... clamores* [Sperrungen vom Verf.].

[2] Rhab.: *his omnibus generibus*

[3] P u. C: *pellibus lignum concavum*

[4] Migne: *XV sufflatoria*

[5] Rhab.: *compulsatum;* Migne: *comprehensatur*

[6] Ps. 136.

[7] Rhab., P u. C: *In omnem terram exivit sonus eorum* (Ps. 18), *id est, vox Evangelii in toto orbe terrarum, sicut scriptum est: Vox tonitrui...*

[8] Rhab.: *per perfectum;* P u. C: *perfectum*

[9] Z. B. *Monachi Sangall. gesta Karoli* II, 7, MGH SS. II, 751: ...et praecipue illud musicorum organum ...rugitum quidem tonitrui boatu, garrulitatem vero lyrae, vel cymbali dulcedinem coaequabat. Vgl. auch H. Degering, *Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit,* Münster 1905, S. 59ff.

[10] Vgl. H. G. Farmer, *The Organ of the Ancients from Eastern Sources,* London 1931, S. 28; Sachs, *The History...,* S. 124.

[11] Vgl. Farmer, S. 16ff.

sind[1]. Die Beschreibung dieser „Orgel"[2] erwähnt 3 nebeneinander liegende, untereinander verbundene Ledersäcke; auf jedem Sack sind 4 kupferne klingende Pfeifen verschiedener Tonhöhe senkrecht aufgesetzt. An den mittleren Sack ist in dessen Verlängerung ein anderer angesetzt, in den durch 4 Röhren Luft eingeblasen wird. Die Beziehungen des karolingischen Hofes zu den östlichen Höfen lassen einen Zusammenhang dieser „Dudelsack-Orgeln" mit dem Dardanus-Organum möglich erscheinen.

Allegorisch bezeichnet die Orgel das Evangelium, das über die ganze Erde hallt, die 2 Elephantenhäute bezeichnen das Alte und Neue Testament, die 12 Bälge die Patriarchen und Propheten, die 12 Pfeifen die Apostel, die 1000 Schritte die 10 Gebote (= numerus perfectus), die *organa* an den Weiden (Ps. 136) die Lippen der Doctores, die das Evangelium verkünden.

Die Abbildungen: M hat getreu dem Text 12 Pfeifen. Die „Elephantenhäute" sind quadratisch wiedergegeben; der Zeichner mag wohl schon an einen Windkasten gedacht haben. Die 12 Schmiedebälge sind schematisch gezeichnet mit langen Windkanälen. P hat überhaupt keine Bälge, sondern nur einen rechteckigen Kasten mit 12 symmetrisch, also irreal, angeordneten, von der Mitte nach beiden Seiten ansteigenden Pfeifen. C zeichnet realistischer: 4 Blasebälge (statt 12 im Text), rechteckiger Windkasten und 2 Reihen von je 6 Pfeifen. St. Bl. zeigt 12 Bälge und 15 Pfeifen. Hier kann man durchaus an 2 diatonisch ansteigende Oktaven denken, was ebenfalls eine Annäherung an die zeitgenössische Instrumenten-Wirklichkeit bedeuten würde.

Tuba itaque de qua in danihele[3] scribitur. Cum audieritis vocem tubae, fistulae et citharae, et reliqua, diversis formis ac figuris efficitur. Aliter enim est tuba congregationis populi, aliter conductionis, aliter victoriae, aliter conclusionis civitatum, aliter persequendi inimicos. Tuba autem consuetudinis[4] apud rerum peritissimos hoc modo intelligitur. Tribus fistulis aereis in capite[5] angusto inspiratur. In capite lato per IIII vociductas aereas, quae per aereum fundamentum ceteras[6] voces producunt. Mugitum[7] nimium vehementissimumque profert. Ita evangelium terna confessione trium personarum sanctae trinitatis in capite angusto, id est in nativitate christi divinitate inspiratur[8], et per IIII vociductas aereas, id est per IIII evangelistas. Per aereum fundamentum, id est per stabilitatem fidei et operum, in totum orbem vocem nimio clamore[9], quasi in modum tubae congregationis fortiter permittit[10].

---

[1] Ebda. S. 60ff., deutsche Übers. v. E. Wiedemann u. F. Hauser in: *Byzantin. u. arab. akustische Instrumente,* Archiv f. d. Gesch. d. Nat.wiss. u. d. Technik, Leipzig 1918, S. 140ff.

[2] Vgl. Wiedemann u. Hauser, S. 161–63; der arab. Name wird dort übersetzt als „Universalorgel"; Farmer übersetzt (S. 70) mit „Reedpipe-organ"; Abb. b. Wiedemann u. Hauser, S. 60, u. Farmer, S. 71.

[3] Dan. 3, 5.

[4] Rhab.: *congregationis*

[5] Rhab.: *capite voluto per IIII*

[6] Rhab.: *quaternas*

[7] P: *Magnum nimium voc[em] emitissimumque proferunt*

[8] P u. C: *Christi designatur per quattuor*

[9] P: *operum, per vehementissimum mugitum clamor evangelistarum denotatur;* C: *operum, per vehementissimum mugitum ingens clamor designatur*

[10] Rhab.: *congregationis emittit*

Was hier als Tuba beschrieben wird, hat mit zeitgenössischen Instrumenten dieses Namens nichts zu tun. Lediglich die Betonung der großen Lautstärke und die Verwendung als Kriegs- und Siegesinstrument könnte mit der üblichen Tuba-Vorstellung in Verbindung gebracht werden[1]. Der Text beschreibt ein Instrument, bei dem 3 erzene *fistulae* in einen metallenen Körper führen, aus dem 4 erzene Stimmen wieder austreten.

Die Allegorese bringt die 3 *fistulae* mit der Trinität, das *caput angustum* mit der Christgeburt, die 4 austretenden Röhren mit den 4 Evangelisten und das *aereum fundamentum* mit der Festigkeit des Glaubens in Verbindung.

Das Instrument ist schwer vorstellbar; doch könnte man die Beschreibung in Zusammenhang bringen mit einer der akustischen Wundermaschinen der byzantinisch-arabischen Welt[2], deren Ton „über 60 Meilen zu hören ist": dem „Argîn al bûqî" aus den schon genannten, in arabischer Sprache überlieferten Schriften des Muristos[3]. Mechanisch angetrieben (hydraulisch), doch lauter als die Orgel, bestand es aus einem metallenen Windkasten, in den durch Röhren der Wind geleitet wurde und aus dem tönende Pfeifen heraustraten. Bei Muristos findet sich übrigens der merkwürdige Satz, er habe ein solches Instrument „für den König des inneren Frankenlandes" gemacht und sein Zweck sei, „die Genossen zu warnen oder Hilfstruppen im Kriege zu verlangen"[4]. Ein ähnliches, doch pneumatisch betriebenes Instrument, dessen Ton „über 60 Meilen weit" trug, wird auch in einem Pseudo-Aristoteles Traktat beschrieben, der um 815 aus dem Griechischen ins Arabische übersetzt wurde[5]. Das in einem Münchener Codex des 13. Jahrhunderts[6] als „Horn Alexanders" abgebildete Instrument hat vor allem in dem erklärenden Text wesentliche Züge davon bewahrt.

Die Abbildungen: Der Text spricht von *diversae formae ac figurae*. M, P, C, A bilden die rudimentären Angaben des Textes ab. B und L bringen dagegen eine Art antiker Tibia (Doppelaulos) mit der Beischrift[7]: *duo calami sunt in ore de auricalce, per illos [so]natur omne canticum*. Zugleich wird, in schwächerer Zeichnung, ein Mittelteil (wohl das *aereum fundamentum* des

---

[1] Unter dem Namen Tuba kennt die Zeit lediglich das Stierhorn mit seinen verschiedenen Abkömmlingen, wie Heerhörner oder Alphörner (vgl. BUHLE, S. 13ff.); auch die unter dem Namen Tuba in karolingischen Quellen vereinzelt begegnenden Nachbildungen antiker Instrumente scheiden aus, z. B. Bibel Karls d. Kahlen, Paris, Bibl. nat. lat. 1, fol. 215v.

[2] An eine mechanische Tonerzeugung scheint schon GERBERT zu denken, a. a. O., S. 149.

[3] Vgl. oben S. 122, Anm. 1; engl. Übers. b. FARMER, S. 128ff.; deutsche Übersetzung von WIEDEMANN u. HAUSER, S. 155ff.; diese übersetzen mit „Posaunenorgel". Abb. b. WIEDEMANN u. HAUSER, S. 154; FARMER, S. 134 u. Pl. 2.

[4] Von hier aus fällt vielleicht ein neues Licht auf die Geschichte von Rolands Horn „Olifant".

[5] Vgl. FARMER, S. 120; übrigens benutzt noch ROGER BACON 1294 in seinem *Secretum secretorum* eine lat. Übersetzung dieser Quelle, vgl. FARMER, S. 123.

[6] clm 2574, fol. 69v. [7] Nach B.

Dardanus-Textes) angedeutet. Daß in nachantiker Zeit Tuba und Tibia vorstellungsmäßig durcheinander geraten, geht übrigens auch aus Isidor hervor[1].

Fistula quoque artis esse musicae[2] sicut simfonides earum rerum adfirmat repertor[3]. Ita quasi bunibulum aereum ductile quadratum latissimumque quasi in modum columnae[4] cum fistulo aereo ferreoque commixto atque in medio concusso[5], quod in ligno alto speciosoque formato superiori capite constringitur. Altero capite deorsum dimisso sed terram non tangit, a plerisque putatur[6], et per singula latera XII bunibula aerea, cum XII fistulis in medio positis in catenis fixis dependent. Id est tres bunibula uno in latere per circuitum utique figuntur[7]. Et concitato primo bunibulo, et concitatis bunibulorum XII fistulis in medio positis clamorem magnum fragoremque nimium supra modum simul proferunt[8]. Bunibulum itaque cum fistulo id est doctor in medio ecclesiae est cum spiritu sancto loquitur in ea. Constringitur in ligno alto id est in christo, qui a sapientibus ligno vitae comparatur[9]. In catena id est in fide, et non tangit terram, id est opera carnalia. Duodecim bunibula id est XII apostoli, cum fistulis id est cum divinis eloquiis.

Die Betonung der großen Lautstärke stellt das Instrument in die Nachbarschaft von Organum und Tuba. Auch ist wohl, wie dort, an mechanische Tonerzeugung zu denken. Der Text spricht von einem hohen Holz (eine Art Baum oder Galgen), an dem ein metallener Kasten[10] hängt, der eckig oder kranzförmig ist und in den eine metallene Röhre eingeschlossen ist. An den 4 Seiten dieses Kastens hängen an Ketten je 3 Behälter *(bunibula)*, zusammen also 12, in die jeweils eine Pfeife *(fistula)* eingeschlossen ist. Erörterungen über das technische Funktionieren, eine mögliche Luftquelle und -zufuhr betreffend, gibt der Text nicht.

Allegorisch bezeichnet das zentrale Bunibulum den doctor, aus dem der heilige Geist redet. Es ist befestigt an dem *lignum altum* Jesus Christus, der „von den Wissenden dem Holz des Lebens verglichen wird". Die Ketten sind der Glaube. Das Hängen (= Nichtberühren der Erde) bedeutet Unberührt-

---

[1] *Etym.* XI, 1, 110: Tibiae vocatae quasi tubae. Sunt enim et longitudine et specie similes.

[2] Migne: *mystice*

[3] Rhab.: *De fistula autem refertur ita, quod sit bumbulum...*

[4] Rhab.: *coronae*

[5] *atque* bis *concusso* fehlt bei Rhab. P u. C: *Que ita formatur quasi bunibulum aereum ductile quadratum latissimumque, cui fistula in modum columne aere ferroque commixta sit coniuncta.*

[6] *altero* bis *putatur* fehlt bei Rhab.; P u. C: *in inferiori vero ad terram respiciens quem tamen non tangit.*

[7] P u. C: *tria bunibula unicuique lateri affiguntur*

[8] P u. C: *fistulae fragorem nimium proferunt*

[9] *Constringitur* bis *comparatur* fehlt in C.

[10] Du Cange, *Glossar.* I, S. 696: *βόμβος*, bombus, bombulus = crepitus, sonus. Als Beleg wird unser Text gegeben. Der Terminus ist aber eher als Schallkasten zu verstehen, nicht nur als sonus. Die Bunibula sind Behälter, in denen Fistulae eingeschlossen sind. Die mit der Beischrift: *Duo Bunibula semper aequalia* versehenen Zeichnungen in A, B und L zeigen einen solchen Behälter mit 2 untereinander verbundenen Röhren. Sie sind wohl nicht als selbständiges Instrument, sondern als Erläuterung zu den bei der Fistula erwähnten Bunibula aufzufassen.

heit von den Werken des Fleisches. Die 12 Bunibula bedeuten die 12 Apostel, die *cum fistulis* reden.

Welche Art von realem Instrument könnte unserem Text zugrunde liegen? Wir richten wieder unsere Blicke auf Nachrichten aus der byzantinischen Welt. Aus dem 9. Jahrhundert wird von der sogenannten „Orgel" des Kaisers Theophilos I. (829–842) als einem im Palast aufgestellten Wunder berichtet[1]. Es war ein mit vielerlei Vögeln besetzter goldener Baum, in den mit Blasebälgen Luft getrieben wurde, so daß die Vögel „sangen". Im 10. Jahrhundert berichtet Liutprand von Cremona[2] über einen ähnlichen goldenen Baum, der vor dem Thron des Kaisers gestanden habe, ebenso das Zeremonienbuch des Konstantin Prophyrogenetos[3].

In unserm Instrument wäre das *lignum altum* als hohl vorzustellen. Statt der Vögel hat es die *fistulae*. An seinem Fuße könnte man sich, dem Beschauer vielleicht verborgen, Blasebälge vorstellen. Die Ketten, an denen die 12 Bunibula mit ihren *fistulae* hängen, müßten dann allerdings eher Luftkanäle sein. So könnte in unserer Fistula als realer Kern ein solches akustisches Wunderwerk aus Byzanz der vorstellungsmäßige Ausgangspunkt sein.

Die Zeichnungen halten sich nahe an den Text, am engsten M, während A, B, L zwar 12 Bunibula zeichnen, doch 15 in der Beischrift angeben. B schreibt „Tabula" und zeichnet auch kleine Täfelchen. P hat kleine Glöckchen, ebenso St. Bl.[4]. In C fehlen die Bunibula ganz.

Cythara vero de qua in XLII psalmo scriptum est. Confitebor tibi in cythara deus deus meus. Propriae consuetudinis apud hebraeos quae cum chordis XXIIII quasi in modum deltae litterae sicut peritissimi tradunt, utique componitur, et per digitos pindarii[5] variis vocibus tinnulisque accepidis[6] in diversos modulos[7] concitatur. Cythara autem de qua sermo est[8], ecclesiam spiritaliter[9] quae cum XXIIII seniorum dogmatibus trinam formam habens quasi in modum deltae litterae per fidem sanctae trinitatis manifestissime utique significat[10], et per manus[11] petri apostolici qui praedicator illius est[12], in diversos modulos veteris et novi testamenti, aliter in littera, aliter in sensu figuraliter[13] concitatur.

---

[1] Michael Glykas in MG 158, 537; Manasse in MG 127, 400; vgl. Buhle, S. 67.

[2] MGH, SS III, 338.

[3] Vgl. J. Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung,* Basel 1942; vgl. auch Gerbert, a.a.O., S. 151.

[4] Die Ansicht Gerberts (ebda. S. 150), es handle sich um ein Percussions- und nicht um ein Blasinstrument, ist deshalb verständlich. Die Beischrift lautet in St. Bl.: *Arbor fisoculae.*

[5] Rhab.: *Pindari*

[6] Rhab.: *actibus;* P u. C: *Tinnulis in diversos*

[7] Rhab.: *modos*

[8] *de qua sermo est* bis *seniorum dogmatibus* fehlt in P u. C.

[9] Rhab.: *ecclesiae spiritaliter typum habet quae*

[10] Rhab.: *litterae fidem sanctae trinitatis significat*

[11] Rhab.: *manus apostolici ordinis.*

[12] *per manus* bis *illius est* fehlt in P u. C.

[13] Rhab.: *figurate*

Das beschriebene Instrument ist dreieckig, in der Art eines griechischen Δ, und hat 24 Saiten. Es unterscheidet sich also völlig von der antiken Kithara, auf die sich seit den Patres die allegorische Auslegung bezieht[1].

Allegorisch bezeichnen die 24 Saiten die 24 Alten der Apokalypse, diese wiederum die Kirche, die 3 Seiten die Trinität. Gespielt werden darauf die verschiedenen Weisen des Alten und Neuen Testaments. Die bei den Kirchenvätern übliche Kithara-Allegorese fehlt[2].

Alle Brief-Handschriften bilden genau diesen Text ab, also ein dreieckiges Instrument mit 24 Saiten. P differenziert sogar durch Binnenzeichnung die verschiedenen *modulos* des Alten und Neuen Testamentes. M hat neben der Abbildung eine Beischrift: *Cythara ut hieronymus dicitur in modum deltae litterae cum XXIIII cordis*. Diese Worte begegnen mindestens seit Cassiodor[3] immer wieder zur Kennzeichnung des Psalteriums[4]. Die Vulgata übersetzt das hebräische Instrument „Nebel" (nach Sachs[5] eine dreieckige Winkelharfe), das im jüdischen Tempelkult verwendet wurde, mit Psalterium. Vielleicht meint Cassiodor mit seiner Berufung auf Hieronymus diese Übersetzung, die ja von Hieronymus stammt. Es handelt sich also bei unserm Instrument um eine Übertragung der Form des dreieckigen Psalteriums auf die Kithara. Wenn außerdem die Vision der himmlischen Liturgie in der Apokalypse wirklich enge Beziehungen zur irdischen Liturgie, d. h. zum jüdischen Tempelkult hat[6], wo der dreieckige Nebel üblich war, den der Seher jedoch griechisch als Kithara (in der Hand der 24 Alten) bezeichnet, wäre schon für die frühchristliche Zeit eine Begründung für die Übertragung von Psalterium auf Kithara gegeben. Übrigens kennt auch Isidor[7] neben der klassischen Kithara-Form eine dreieckige, die er als *cithara barbarica in modum deltae literae* beschreibt.

In allen Hss. außer C ist noch eine weitere *cithara secundum quosdam*[8] abgebildet[9]. Sie hat die Form eines lateinischen D, was vielleicht als eine „Übersetzung" des griechischen Delta aufgefaßt werden kann[10]. Sie hat 7 Saiten[11].

---

[1] Um so merkwürdiger mutet die Nennung PINDARS bei diesem Instrument an.

[2] Bei RHABANUS folgt sie direkt anschließend.

[3] In *Psalterium praefatio* (ML 70, 15): Psalterium est, ut Hieronymus ait [in den Werken des HIERONYMUS kann ich allerdings eine solche Beschreibung nicht finden], in modum Δ Deltae litterae formati ligni.

[4] Z. B. ISIDOR, a. a. O., III, 22, 7; BEDA, ML 93, 1099ff. Für die Verwendung, dieses Textes in Psaltervorreden des 9.–11. Jh. vgl. V. LEROQUAIS, a. a. O., I, Nr. 11, 12, 76, 210; II, Nr. 262, 387, 435.

[5] *The History...*, S. 115.

[6] J. PESCHEK, *Geheime Offenbarung u. Tempeldienst*, Paderborn 1929.

[7] A. a. O., III, 22.

[8] Beischrift in M.

[9] A, B, L haben nur diese Form.

[10] Diese Vermutung äußert schon BOTTÉ DE TOUTMON, a. a. O., S. 113.

[11] M hat 10 Saiten.

Die Beischrift lautet in den Psalterien[1]: *Hec forma cytharae quis primus invenit c[yth]a[ri]sta Tobal filius Sellae*[2]... *et psalterium ab eis ortum constat*[3] *ut in modulo,* fußt auf Isidor[4]: *Cytharae ac psalterii repertor Tubal.* Ebenso aus Isidor stammt die Siebenzahl der Saiten: *antiqua autem cythara VII chordis erat*[5].

Psalterium[6] quod hebraice nablum, grece autem psalterium, latine laudatorium dicitur, de qua in LIIII psalmo scribitur. Exsurge psalterium et cythara. Non quasi in modum cytharae sed quasi in modum clipei quadrati confirmatur[7] cum cordis[8], sicut scriptum est: In psalterio X cordarum psallite illi[9]. Sed hinc inde cordae eius contrariae[10] sunt ut se surgentem[11] ab inferis ad caelorum regna per indicium manuum concitantis ab imo in altum significarent[12]. Psalterium itaque cum X cordis, ecclesia[13] cum X verbis legis contrariis contra omnem[14] heresim quadrata per quattuor evangelia intellegitur[15].

Das Instrument hat die Form eines quadratischen Schildes mit 10 Saiten, die quer gespannt sind. Die von unten nach oben schlagende Hand bedeutet das Ansteigen zum Himmel, die 10 Saiten den Dekalog, das Quadrat die Evangelisten, *contrariae* bedeutet: gegen alle Häresien.

Die Kirchenväter sprechen immer nur vom dreieckigen Psalterium. Woher kommt unsere viereckige Form? Ein rechteckiges, harfenartig gespieltes Instrument findet sich in der Hand Davids in einem griechischen Psalter des 10. Jahrhunderts[16], einer Kopie nach alexandrinischer Vorlage des 4. Jahrhunderts[17]. Nach Sachs kannte der jüdische Tempelkult neben dem dreieckigen Nebel ein viereckig geformtes Instrument, den Nebel Asor, das Psalterium decacordum der Vulgata[18]. Davidbilder vom Typus des oben genannten Pariser Psalters mit demselben Instrument finden sich in mehreren griechischen Psaltern des 9.–12. Jahrhunderts[19]. Ein rechteckiges Psalterium in der Hand

---

[1] Text nach B.

[2] Zusammenziehung von JUBAL, Sohn der ADA, und TUBALKAIN, Sohn der SELLA (Gen. 4, 21/2).

[3] A: *ab eis inventum dicitur*

[4] A.a.O., III, 22, 2–6.

[5] Ebda.

[6] Im Original folgt hier zuerst die Sambuca.

[7] Rhab.: *conformetur,* P: *formatur,* C: *in modum quadrati formati; Non quasi in modum bis confirmatur* fehlt bei Migne.

[8] Rhab.: *chordis decem*

[9] Ps. 143, 9.

[10] Rhab.: *contritae*

[11] Rhab. u. A: *resurgentem*

[12] *Sed hinc inde* bis *significarent* fehlt bei Migne, statt dessen: *forma quadrata.*

[13] *ecclesia fehlt* in C.

[14] C: *contra hominum hereses significantur*

[15] *Psalterium itaque* bis *intellegitur* fehlt bei Rhab.

[16] Paris, Bibl. nat. cod. gr. 139, fol. 16. Abb. bei TH. GÉROLD, *Histoire de la musique,* Paris 1936, Pl. VIII.

[17] Vgl. K. WEITZMANN, *Der Pariser Psalter,* Jb. f. Kunstwiss. 1929.

[18] *The History*..., S. 117/18; auch SACHS bringt an dieser Stelle das Psalterium des Dardanusbriefes mit dem jüdischen Nebel Asor in Verbindung.

[19] Chludowpsalter Moskau, Hist. Mus. Nr. 129, fol. 147v, 9. Jh. abgeb. bei J. J. TIKKANEN, *Die Psalterill. im Mittelalter,* Helsingfors 1900, Fig. 21; Griech. Psalter, Rom

Davids zeigt auch das Titelbild vom Psalter Karls des Kahlen[1]. Somit könnte über die (verlorene) alexandrinische Daviddarstellung die Form des alttestamentlichen Instruments sich in den Illustrationen der Psalterhandschriften erhalten haben und den Vorstellungskern unseres Psalteriums bilden. Die Hss. A, M, P und C bilden das viereckige Psalterium mit 10 Saiten[2] ab, M und C mit Quersaiten.

In A ist über diesem Psalterium ein anderes Instrument abgebildet mit der durch Beschnitt halb verlorenen Beischrift: *filii iesse apud hebreos,* ein David-Instrument also. Seine Form weist auf die antike Kithara (geschwungene Arme), sowie auf die Allegorese des Psalteriums bei den Patres (7 Saiten, Resonanzkasten oben). B und L scheinen eine Synthese aus beiden bisher erwähnten Psalterinstrumenten darzustellen: B rechteckig, zehnsaitig, mit Resonanzkasten oben und Kitharahörnern, L nur Hörner, ohne Resonanzkasten und sowohl vertikal als auch horizontal gespannte Saiten, also gleichsam Spielbarkeit und Allegorese zugleich abbildend. Eine gewisse Nähe zur Crwth in den Formen ist nicht zu verkennen.

Neben der viereckigen Form begegnet in M und P eine dreieckige mit senkrechten Saiten, die in unserem Text nicht erwähnt ist, wohl aber bei Rhabanus. In M hat es die Beischrift: *alii psalterium sic pingunt in modum deltae litterae.* Mindestens seit Cassiodor ist das Psalterium „in Form des griechischen Delta" eine feststehende Kennzeichnung. Das Instrument entspricht (bis auf die Saitenzahl) dem ersten Kitharatyp unseres Briefes[3]. Rhabanus beschreibt sowohl die viereckige als auch die dreieckige Form des Psalteriums[4]. Abbildungen von dreieckigen Psalterien sind in karolingischen Daviddarstellungen, z. B. in der Bibel Karls d. Kahlen[5], Karls III.[6], und im St. Galler Folchard-Psalter[7] zu finden.

Schließlich haben A und B noch eine Form des Psalteriums unter dem Namen „Nablum", das an die oben beschriebene zweite Kithara in Form des lateinischen D erinnert. Es liegt auf dem Bogen und hat aufrecht stehende Saiten. Die Beischrift vermengt Elemente von Kithara und Psalterium[8]: *Nablum est quod grece dicitur psalterium, quod a psallendo dicitur, ad similitudinem delta literae, ad similitudinem cytharae.*

Vat. Palat. 381, fol. 1v, 10./11. Jh., abgeb. bei TIKKANEN, a.a.O., Fig. 126; griech. Psalter, Rom Bibl. Barberini fol. 27, a. 1177, abgeb. bei A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana,* II, Fig. 311.

[1] Paris, Bibl. nat. lat. 1152, fol. 1v, abgeb. bei GÉROLD, a.a.O., Pl. IX.

[2] P nur mit der Beischrift: *X.* [3] Siehe o. S. 125f.

[4] Das dreieckige Instrument mit der Bemerkung: ut alii volunt; der folgende Text wörtlich aus ISIDOR, a.a.O., III, 22, 7.

[5] Paris, Bibl. nat. lat. 1, fol. 215v, abgeb. bei H. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1931, Taf. II.

[6] Rom, San Paolo, abgeb. in MGG, Art. *David* von W. BLANKENBURG, Taf. II, 2.

[7] St. Gallen, Stiftsbibl. Cod. 23, abgeb. in MGG, Art. *David,* Taf. II, 1.

[8] Text nach B.

Sambuca itaque etiam apud peritissimos hebreorum ignota res est. Antiquis autem temporibus apud caldeos fuisse repperitur. Sicut scriptum est. Cum audieritis vocem tubae, fistulae, citharae, et sambucae [1]. Buca [2] vero tuba apud hebreos. Deinde per diminutionem bucina dicitur. Sam [3] autem sol apud hebreos interpretatur. Unde dicitur samson sol eorum. Propter hoc sambuca apud eos scribitur, quia multa corticem alicuius arboris putant esse, et per sobilitatem [4] mellis lignei ac nobilitatem [5] quasi in modum tubae de ramis arboris moveri potest [6]. Arescit enim secundum communem consuetudinem, tipus eorum qui in bonis suis dominum laudant, et in tempore frigoris id est in tempore tribulationis et persecutionis eum laudare non possunt, propter infidelem vitam abundantiae divitiarum suarum.

Der Text spricht von einem Blasinstrument. An Kennzeichen werden genannt: Baumrinde, leichte Zerstörbarkeit, Bewegung durch ein Holzstück, Verkleben mit Wachs, Vertrocknen im Winter. Es liegt nahe, bei diesem Text an eine Weidenrindenpfeife mit beweglichem Holzeinsatz, deren Schnitt verklebt ist, zu denken oder auch an die Holunderflöte [7]. Bei Isidor steht die Sambuca bei den Blasinstrumenten [8] zwischen zwei Beschreibungen der Panpfeife [9]. Sie sei aus „schwachem Holz", aus dem die *tibiae* zusammengesetzt werden. Die geringe Lebensdauer ist Ausgangspunkt für die Allegorese: als Symbol für jene, die Gott nur in guten Zeiten loben, in Zeiten der Trübsal und Verfolgung ihn jedoch nicht loben können.

M, P und C haben keine Abbildungen, jedoch A und B je 2 mit kaum lesbarer Beischrift [10]: *Sambuca in musicis genus informe in libro Danielis* [11] *dicitur. Nescio quando facitur* [12] *cynares ut quaedam putant acitabula quae percussa in modulos esse citatur* [13], *quaedam putant fistule esse et calamu sapuli* [14] *et aeramentum et de cortice* [15]. Der Schlußsatz weist auf ein Blasinstrument, wie der Brief-

---

[1] Dan. 3, 5.
[2] Rhab.: *Bucin vocatur*
[3] Rhab. und Migne: *Sambuca*
[4] P: *solubilitatem;* Migne: *soliditatem; sobilitatem mellis* fehlt in C.
[5] Migne: *ac venti mutabilitatem;* P: *motabilitatem;* C: *mobilitatem*
[6] Rhab.: *quia multi corticem alicuius arboris esse putant, et per linituram cerae mellis esse sonorum, quod in modum tubae de ramo arboris moveri potest.* Rhab. und Migne fügen hier ein: *Ideo sambuca dicitur, quod in tempore aestatis tantum fieri potest, et usque ad frigoris tempus durare potest.*
[7] Mhd. holefloyte, holre; Belege bei Buhle, S. 36. An ein flötenartiges Instrument denkt wohl auch Joh. Affligemensis (Cotto, ca. 1100), wenn er die sambuca der fistula konfrontiert (GS II, 234): Artificiale vero instrumentum est, quod non per naturam sed per artificium ad reddendum sonitum adaptatur... Fistula namque illa, qua decipiuntur aviculae..., unde pueri ludere solent, indiscrete reddunt sonitum. At vero in sambuca, fidibus, in cymbalis, atque in organis consonantiarum bene et distincte discernitur diversitas.
[8] A.a.O. III, 21, 7/8.
[9] Fistula und Pandorio.
[10] Text nach A.
[11] Dan. 3, 5.
[12] B: *dicitur*
[13] B: *concitatur*
[14] in B unleserlich.
[15] B: *vel aeramentum vel de cortice arboris*

text. Das Wort *acitabula* könnte sogar auf ein Schlaginstrument weisen; und schließlich ist mit dem Wort *cynares* wahrscheinlich ein Saiteninstrument gemeint, was der griechischen *σαμβύκη*, einer kleinen Harfe[1], entspräche. In einer der Vorreden des Psalters A[2], einer *Praefatio Bedae presbyteri*[3], wird ein Saiteninstrument *cinyra* beschrieben: *Cinyra quidem est decem chordis coarctata: haec plectro percutitur*[4]. So ergibt die Textanalyse Elemente von 3 verschiedenen Instrumenten!

Die Abbildungen in A und B zeigen je einmal übereinstimmend ein Blasinstrument. Es erinnert auffallend an die Dardanus-Tuba, sowie das Tympanum quasi tuba[5], mit einem länglichen Kasten, einer hinein- und zwei herausführenden Pfeifen. Offen bleibt, ob die Luftzufuhr mit dem Munde oder durch Balg vorgestellt wird. Die zweite Abbildung der Sambuca in A scheint als Schlaginstrument in der Art eines Cymbalums gemeint zu sein. Das Wort *[Cymbala] acitabula* kann allerdings Krotalen, Becken oder Glöckchen meinen[6], die rohe Zeichnung gibt darüber keine Auskunft. Bleibt noch die zweite Abbildung der Sambuca in B, die wohl die rätselhafteste ist. Coussemaker[7] interpretiert das Instrument als Zugposaune, indem er *sambuca* etymologisch fälschlich mit *saquebute* gleichsetzt[8]. Eher dürfen wir an ein Saiteninstrument denken in der Art der Kithara mit spiegelbildlich verkehrtem Rahmen. Somit wäre die in der Beischrift genannte Cynares = Cinyra illustriert[9].

Timpanum paucis verbis explicari oportet[10] quia minima[11] res est, eo quod in manu mulieris portare[12] potest, sicut scriptum est in exodo. Sumpsit autem maria prophetissa soror aaron timpanum in manu sua[13], et est quasi tuba cum uno fistulo in capite angusto per quod inspiratur[14], id est[15] sapientia minima legis veteris in manu iudaeorum synagogae antiquis temporibus fuit.

Das Instrument wird als sehr klein beschrieben. Es sei „wie eine Tuba" mit einer Pfeife am engen Teil, durch das es angeblasen wird. Allegorisiert

---

[1] Vgl. Sachs, a.a.O., S. 84.

[2] fol. 4r; vgl. Leroquais, a.a.O., I, S. 19.

[3] ML 93, 1101 unter den Dubia und Spuria.

[4] Vgl. Du Cange, a.a.O., über Cinyra: Citharae genus querulas et lamentabiles pulsatu reddens sonos, mit Verweis auf 1 Machab. 4, 54: in canticis, et citharis, et cinyris, et in cymbalis. In Papias' *Vocabularium* (ca. 1058) begegnet die Sambuca als genus cytharae rusticae; Tristan (Vers 3680) hat *sambiût* als „daz beste seitspil"; vgl. Buhle, S. 36.

[5] Siehe u. S. 131.

[6] Vgl. J. Smits v. Waesberghe, *Cymbala*, Rom 1951, S. 12.

[7] A.a.O., Ann. arch. IV, S. 34.

[8] saccare = ziehen, botan = stoßen; vgl. Buhle, S. 36.

[9] In diesen Zusammenhang gehört wohl auch die in A, B, und L abgebildete Pennola in unmittelbarer Nachbarschaft mit der Sambuca, die vielleicht als kleiner Federkiel zum zupfen (= Plektrum) gedeutet werden darf.

[10] Migne: *potest*

[11] C: *minuta*

[12] Migne: *portari*

[13] Exod. 15, 20.

[14] *et est quasi tuba* bis *inspiratur* fehlt bei Migne.

[15] P u. C: *Hoc aut figurat quod in antiquis temporibus sapientia*

wird nur die Kleinheit, die der geringeren Weisheit des alten Bundes gegenüber dem neuen entspricht.

Auffallend ist die Auffassung des Tympanum als Blas- und nicht als Schlaginstrument. Noch Isidor[1] und nach ihm Rhabanus[2] beschreiben es als Pauke; Rhabanus gibt allerdings sofort anschließend unsern Text. Das Bindeglied zwischen Schlag- und Blasinstrument ist wohl die Tierhaut *(pellis)*, die es sowohl bei der Pauke als auch beim Dudelsack gibt. Da die Vulgata sagt: *in tympano et choro*[3], *chorus* aber in unserm Brief[4] als Dudelsack beschrieben ist, ist die Verbindung naheliegend. Auch das *et est quasi tuba* erhält in dieser Deutung einen Sinn, da die Dardanus-Tuba mit ihrer mechanischen Tonerzeugung im Prinzip dem Dudelsack ähnlich ist. Das Instrument soll eine Pfeife haben, durch die hineingeblasen wird. Sie sitzt *in capite angusto,* d. h. am engen Ende des Balges. Von den tönenden Pfeifen ist nicht die Rede[5].

Die Abbildungen geben zwei verschiedene Deutungen des Tympanum. M, P, C halten sich an das *quasi tuba* des Textes und zeigen die Abwandlung der Tuba-Illustration: länglich rechteckiger Kasten, mit einer Pfeife, bzw. einem Anblaserohr. A und B haben statt Kasten offensichtlich Bälge. Es sind Dudelsäcke, die auf der Anschauung eines realen Instrumentes beruhen könnten. Dazu die Beischrift in A: *Hoc est forma timpani; tympanum pellis pilacis est inflata habens calamos duos in labis et unum in collo*[6].

Chorus[7] quoque pellis simplex est cum duabus cicutis aereis et per primam inspiratur, per secundam vocem emittit[8]. Typus est populi prioris qui per angustam intelligentiam legem acceperat, et per angustam voluntatem praedicationis, omnia infirmiter nuntiavit[9]. Si autem terrena sapienter ac diligenter respiciamus, spiritaliter ac mystice intellegenda sunt.

Hier wird im Unterschied zur Bedeutung des Chorus in Antike und frühem Christentum, auch zu Isidors Chorus-Bestimmung[10], ein dudelsackartiges Instrument beschrieben, ähnlich dem Tympanum, doch noch eindeutiger: ein Balg mit einer Pfeife zum Hineinblasen und einer tönenden Pfeife. Auch die Allegorese ähnelt der des Tympanum, wenn sie nicht überhaupt von dort über-

---

[1] A. a. O., III, 22, 9–10.

[2] A. a. O. 495: Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extentum, est autem pars media symphoniae in similitudinem cribri, tympanum dicto eo quod in medio est: unde et margaritum medium tympanum dicitur: et ipsum ut symphonia ad virgulam percutitur.

[3] Ps. 150, 4.

[4] Siehe unten.

[5] Vielleicht paßten sie nicht in die Allegorese.

[6] B: *[pan]nus pellis pilaris habet calamos duos in collo*

[7] Migne: *Synagogae antiquis temporibus fuit chorus*

[8] P u. C: *vox emittitur*

[9] Rhab.: *praedicavit*

[10] Isidor, a. a. O., VI, 19, 5: Chorus est multitudo in sacris collecta; et dictus chorus quod initio in modum coronae circum aras starent et ita psallerent. Alii chorum dixerunt a concordia, quae in caritate consistit; vgl. W. Blankenburg, Art. *Chorus* in MGG.

tragen ist[1]. Chorus bezeichnet das Volk des alten Bundes, das das Gesetz mit engem Sinn empfing und durch kleinliche Auslegung nur unvollkommen verkündete[2].

Die Abbildungen zeichnen diesen Chorus in allen Hss. nahezu gleich: rundes oder längliches corpus mit einer Pfeife an jedem Ende[3].

In allen Hss. außer C findet sich außerdem noch ein zweiter Chorus abgebildet: ein Saiteninstrument, das vielleicht von der D-förmigen Kithara abgeleitet ist, mit der Beischrift: *cum IIII cordis*[4]. Zu dieser Umdeutung als eine Art Kithara kommt es vielleicht über die für Kithara und Chorus seit alters gemeinsame Allegorese der *concordia*[5]. Chorus als Saiteninstrument finde ich erstmals literarisch belegt bei Haymo v. Halberstadt (gest. 853), einem Schüler des Rhabanus: *vel chorus est musicum instrumentum cuius cordae compares voces, nec discordes reddunt*[6]. Eine Kombination der beiden Chorusdefinitionen versucht der Zeichner in C, indem er in den Hohlraum des ersten 12 vertikal laufende Saiten des zweiten Instruments einträgt.

Nicht im Text des Briefes, jedoch in Abbildungen der Handschriften M und P[7], erscheint das *Cimbalum*. Kleine runde Scheiben oder Kugeln hängen an Kettchen von einem zentralen Körper aus herab; jedes Kettchen ist in der Mitte nochmals durch ein Gelenk geteilt. Ein ähnliches Instrument findet sich in keiner mir bekannten mittelalterlichen Darstellung[8]. Bis ins 11. Jahrhundert werden die Cymbala als Krotalen, vereinzelt auch als Becken aufgefaßt[9]. Beide kannte schon der jüdische Tempelkult[10]. Die Vulgata bezeichnet beide als Cymbala. In den patristischen Erklärungen wird häufig die Paarigkeit betont, etwa im Vergleich mit den Lippen[11]. Cassiodor scheint zuerst an Glöck-

---

[1] Die *angusta intelligentia* hat keine Formentsprechung beim Chorus, wohl aber in dem *caput angustum* des Tympanum!

[2] Die traditionelle Auslegung von Tympanum und Chorus zusammen etwa bei Gregor d. Gr., Hom. I, 8: In tympanum corium siccum resonat, in choro autem voces concorditer cantant. Quid ergo per tympanum nisi abstinentia, et quid per chorum nisi caritas [atis] concordia designatur.

[3] Ganz verstümmelte Darstellung in St. Bl.

[4] Nach M.

[5] Hieronymus: Omnes cordae vestrae vocales sint. Non potest esse cithara, si una corda defuerit (ML 26, 1120); Cassiodor: Cithara enim significat virtutes morales consona operatione praecinentes... nam sicut integra lyra dici non potest cui aliqua chorda subtrahitur (ML 70, 1036); Isidor: Alii chorum dixerunt a concordia, quae in caritate consistit (*Etym.* VI, 19, 5); ähnlich auch Rhabanus, a. a. O. 499.

[6] ML 116, 691.

[7] In P mit Chorus bezeichnet.

[8] Smits van Waesberghe, a. a. O., S. 12, Anm. 5, erklärt unser Instrument als Krotalen; dem widerspricht aber der Hänge-Charakter und die 12-Zahl der Glieder.

[9] Krotalen in den David-Darstellungen der karolingischen Bibeln und Psalterien, im Utrecht-Psalter und den von diesem anhängigen Hss., Becken in den Illustrationen der span. Beatushss.; vgl. dazu W. Neuss, *Die Apokalypse des hl. Joh. in der altspan. u. altchristl. Bibelill.*, Münster 1931.

[10] Vgl. Sachs, The History..., S. 122/3.

[11] Augustin, *Enn. in ps.* 150, 5: Cymbala invicem se tangunt, ut sonent; ideo a

chen zu denken[1]: *Cymbala quoque bene tinnientia sunt ex permixtis metallis parvissimae phialae compositae, ventricula sua in lateribus habentes, quae artificiosa modulatione collisae, acutissimum sonum delectabili consonatione restituunt.* Vielleicht erinnerte ihn das *bene tinnientia* an das Wort Tintinnabula[2], d. h. Glöckchen. Übrigens bilden unsere Belege A, B, L als Tintinnabulum eine Handglocke ab[3].

Mit keiner dieser Formen und Erklärungen haben die Zeichnungen des Cimbalum in M und P etwas gemein. Erst St. Bl. macht aus den runden Körpern oder Scheiben Glöckchen. Bei Virdung (und Praetorius) ist der Ring des Cymbalum rundum mit 12 Röhren besetzt. Es wäre durchaus denkbar, daß auch für unser Cymbalum ein byzantinisches, bzw. spätantikes mechanisches Instrument den Hintergrund bildet[4].

Im Vorstehenden wurde versucht, für die instrumenta Hieronymi einen jeweiligen konkreten Vorstellungskern mit mehr oder weniger erkennbarer historischer Provenienz zu ermitteln. Dabei ergaben sich mehrfach byzantinische, arabische, spätantike und patristische Quellen und Berichte als vermutlicher Hintergrund. Um diesen Kern, der mitunter nicht oder nicht mehr verstanden wurde, können sich weitere Vorstellungsschichten lagern. Es können unter dem gleichen Namen verschiedene Instrumente, wie auch dieselben Instrumente unter verschiedenem Namen vorkommen. Züge mehrerer Instrumente können in Eins zusammenfließen, so daß das Ergebnis „irreal" ausfällt. Nicht nur die Form kann die Allegorese, sondern auch umgekehrt die Absicht zur Allegorese die Form beeinflussen. Schließlich hatten wir in Kauf zu nehmen, daß die Vorstellungen in Text und Abbildungen divergieren. Diese selbst kön-

---

quibusdam labiis nostris comparata sunt (ML 37, 1965); ähnlich Cassiodor (ML 70, 1053), Arnobius d. J. (ML 53, 569), Amalarius: De eccl. off. III, 3 (vgl. Smits v. Waesberghe, S. 11, Anm. 3). Isidor (*Etym.* III, 22, 11) und nach ihm Rhabanus (ML 111, 499) betonen die Paarigkeit mit etwas anderem Text: Cymbala acetabula quaedam sunt, quae percussa invicem se tangunt et faciunt sonum; Haymo v. Halberstadt (ML 116, 693): Per cymbala, ubi duo simul percutiuntur.

[1] Comm. in ps. 150, 5 (ML 70, 1053); der Cassiodor-Text auch bei Walafrid Strabo, Glossa ord. (ML 113, 1079). Der Ausdruck *cymbala bene tinnientia* findet sich nur in einer Psalter-Übersetzung des Hieronymus nach dem hebräischen Text (ohne Umweg über den griechischen der Septuaginta), dem sogenannten hebräischen Psalter. In den gebräuchlichen lateinischen Psalterfassungen, dem römischen und gallikanischen Psalter, heißt es: Cymbala jubilationis.

[2] An Aarons Priesterkleid (Exod. 28, 33–35).

[3] Beischrift in A: Tintinnabulum ferro et eramentum facitur quod sonat per lingium ferreum in medio suo corpore contra citatus et excurit manu tenentis et suscitat ad orationem. hec est forma ejus. Beischrift in B unleserlich.

[4] Hinweis darauf bei Smits van Waesberghe, a. a. O., S. 12, Anm. 5: „Cymbals of this kind are also mentioned by classical writers as parts of a larger mechanism", mit folgendem Vitruv-Zitat: Modioli... in summa planitie foramina habent circiter digitorum ternorum, quibus foraminibus proxime in verticulis collocati aerei delphini pendentia habentes catenis cymbala ex ore infra foramina modiolorum chalata.

nen Zeichnungen nach dem Text sein, gelegentlich aber auch zeitgenössischer Instrumenten-Wirklichkeit angenähert sein, vor allem in den späteren Belegen. Sie beziehen sich bezeichnenderweise auf die Orgel und dudelsackartige Instrumente. Im ganzen verraten jedoch nur wenige Beschreibungen und Abbildungen eine lebendige Anschauung.

Es konnte sich bei unseren Feststellungen immer nur um Annäherungswerte handeln. Die dunkle Quelle ganz zu erhellen, ist wohl unmöglich. Der Versuch wurde indes gewagt, da gerade das 9./10. Jahrhundert instrumentenkundlich noch eine terra incognita ist, aus der wir keine andere zusammenfassende Beschreibung von Musikinstrumenten besitzen. Darüber hinaus spiegelt sich hier ein bezeichnendes Bewußtsein vom Musikinstrument, ja von der Musik überhaupt, das bei aller Dunkelheit und zum Teil auch Unergiebigkeit doch unser höchstes Interesse herausfordert.

Sinn und Wesen der Tropen

veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtsfestes

von

HEINRICH HUSMANN

So wichtig die Tropen sind, weil sie mit der Entwicklung des mittelalterlichen liturgischen Dramas in Verbindung stehen, und so sehr man diesen Zusammenhang studiert hat, so wenig hat man sich andererseits mit ihnen um ihrer selbst willen beschäftigt. Léon Gautier mit seinem Werk *Les tropes,* W. H. Frere mit seiner Ausgabe des Wincester-Tropars und die unvollendet gebliebene Textausgabe in den *Analecta hymnica* sind die drei großen Leistungen, denen bisher nichts Gleichwertiges mehr zur Seite getreten ist. Aber die Erforschung der mittelalterlichen Musik ist seitdem auf anderen Gebieten ein großes Stück weiter fortgeschritten, und die Lücken, die zu füllen sind, fordern um so mehr, endlich sich eingehender mit den betreffenden Problemen abzugeben.

Was die Tropen anbelangt, so steht im Hintergrund aller Erörterungen stets die Fundamentalfrage, was sie ihrem Wesen nach sind, wann sie entstanden sind und wo sie ihre Heimat haben. Derart grundlegende Fragen lassen sich aber nur lösen, wenn man das ganze vorliegende Material überblickt. Das ist für große Gebiete, etwa die orientalischen Liturgien, erst sehr unvollständig der Fall – aber die prinzipiellen Dinge lassen sich doch in großen Umrissen erkennen.

Faßt man zunächst die lateinischen Tropen ins Auge, so läßt ein Blick auf die Texte bereits Wesentliches erkennen. Als Beispiel diene zuerst ein Tropus zum Weihnachts-Introitus *Puer natus est nobis* (nach Jes. 9, 6): *Hodie salvator* nach der Überlieferung von Nonantola.

Tropus: *Hodie salvator mundi per virginem nasci dignatus est. Gaudeamus omnes de Christo domino, qui natus est nobis! Eia et eia!*
Introitus: *Puer natus est nobis et filius datus est nobis.*
Tropus: *Quem virgo Maria genuit.*
Introitus: *Cuius imperium super humerum eius.*
Tropus: *Nomen eius Emmanuel vocabitur.*
Introitus: *Et vocabitur nomen eius:*
Tropus: *„Magni consilii angelus", eia!, iste vocabitur nomen Emmanuel. Psallite domino! Jubilate dicentes:*
Introitus: *„Magni consilii angelus."*

Der Tropus hat, allgemein gesprochen, den Zweck, den Sinn des jeweiligen Festtages zum Ausdruck zu bringen – da die Originaltexte der Messe wie der Stundengottesdienste sehr häufig nur ganz generell gehalten sind. Sieht man genauer hin, so zeigt sich, daß die einzelnen Teile des Tropus auch noch jeweils auf den zugehörigen Originaltext-Abschnitt speziell zugeschnitten sind, also als dem Original vorangehende Interpretationen aufzufassen sind. Die Erläuterung des Originaltextes ist dabei oft so primitiv, daß sie sich auf eine einfache Umschreibung reduziert, ja häufig sogar dieselben Worte benutzt. So verwendet der Tropus in V. 1 die Worte *natus est nobis* aus dem Originaltext, in V. 3 *Nomen eius vocabitur,* in V. 4 *Magni consilii angelus* (dies übrigens, wie häufig in den liturgischen Texten, nicht die Vulgata-Form, die hier *admirabilis consiliarius* lautet).

Diese Praxis geht so weit, daß der Tropus in einigen Fällen überhaupt nur eine Verdoppelung des Originaltextes ist. Hierin ist die Erklärung für einige Erscheinungen zu suchen, die bisher falsch verstanden wurden. Am wichtigsten ist der Fall der doppelten Alleluja-Kompositionen. Einige Alleluia sind in vielen Handschriften mit zwei verschiedenen Melodien überliefert, wobei immer wieder dieselbe Kombination auftritt. Es hat dies also nichts damit zu tun, daß häufig ein bekannter Alleluiatext nochmals neu komponiert wurde – in diesen Fällen haben die verschiedenen Alleluiamelodien stets nur regional genau begrenzbare Verbreitungsgebiete. In den hier gemeinten Doppelalleluia ist die Tropusnatur dadurch klar, daß in einigen Handschriften die beiden Alleluia versikelweise miteinander verschränkt sind ähnlich wie der obige Introitustropus. Es handelt sich hier vor allem um das Doppelalleluia *Dies sanctificatus,* dessen zweite Melodie, also eben der Tropus, auch mit dem griechischen Text *Imera agiasmene* vorkommt. Alle Spekulationen über den byzantinischen Ursprung des *Alleluia Imera agiasmene* werden damit hinfällig – es handelt sich eben überhaupt nicht um ein Alleluia, sondern um einen Tropus, und griechisch textierte Tropen gibt es noch mehrere zu zweifellos originallateinischen Stücken – also sind auch jene Tropen lateinischen Ursprungs. so der verbreitetste *Os iereos kata tin taxin Melchisedech* zum Commune-Sanctorum-Introitus *Statuit ei dominus.*

Am obigen Introitus-Tropus läßt sich noch eine weitere Grundeigenschaft der Tropen erklären. V. 1 enthält die Aufforderung *Gaudeamus omnes*...!, und V. 4 bringt die noch speziellere: *Psallite domino, iubilate dicentes. Psallite* ist hier, wie Vergleiche zeigen, wörtlich aufzufassen: *iubilate dicentes* bezieht sich auf *Magni consilii angelus,* das ja ein Prophetentext ist, *psallite domino* dagegen tatsächlich auf einen Psalm, nämlich auf den auf die Schlußzeile des Introitus folgenden Psalmvers, in diesem Falle den Vers *Cantate domino.*

Dieser Aufforderungscharakter des Tropus wird noch sehr viel deutlicher an anderen Stücken. Oft überliefert ist der Gloria-Tropus *Cives superni.* Der

Hauptvers lautet: *Cives superni hodie suam simul et nostram nunciant mundo festivitatem. „Gloriam" deo resonemus omnes!*

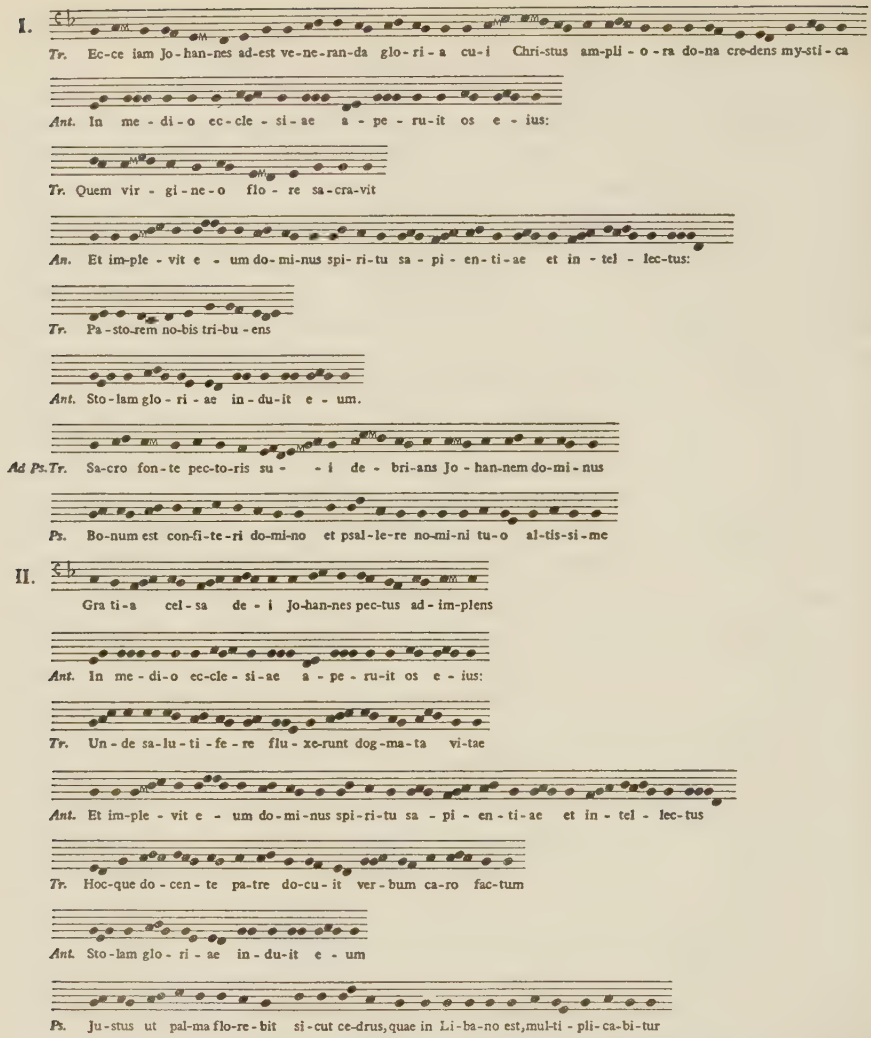
Cives superni sind die Engel, die dem Weihnachtskind das Gloria in excelsis (in der Vulgata übrigens Gloria in altissimis deo) singen (Luc. 2, V. 14) und damit „verkünden sie auch unser Fest". Die Fortsetzung enthält die direkte Aufforderung, daß auch wir „Gloria" singen.

Noch deutlicher ist ein anderer Gloria-Tropus, *Sacerdos dei,* der in französischen und englischen Handschriften weit verbreitet ist: *Sacerdos dei excelsi, veni ante sanctum et sacrum altare et in laude regis regum vocem tuam emitte. Supplices te deprecamur – eia! – dic domne: Gloria in excelsis*... Dies ist also die direkte Aufforderung an den Priester, das Gloria zu intonieren.

Eine ähnliche Aufforderung steht heute noch an einer der eindrucksvollsten Stellen der Messe: die Präfation. Nach den beiden Aufforderungen *Sursum corda* und *Gratias agamus domino deo nostro,* die jeweils mit den entsprechenden Gesten der Gemeinde *Habemus ad dominum* (also sozusagen einer Vollzugsmeldung) und *Dignum et iustum est* (also einer Bestätigung) beantwortet werden, folgt mit dem Gebet *Vere dignum* die Aufforderung, mit den Engeln das Sanctus zu singen (Gloria und Sanctus stehen eben schon beide als Engelsgesänge in direkter Parallele – im folgenden Text wird das Sanctus sogar als *hymnus gloriae* bezeichnet): *Vere dignum et iustum est, ...Et ideo cum angelis et archangelis, cum thronis et dominationibus cumque omni militia caelestis exercitus hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes: Sanctus, sanctus*...

Damit kommen wir bereits auf den Ursprung des Tropus: Er ist die Aufforderung, einen bestimmten liturgischen Gesang auszuführen. Dann aber ist er nur ein Spezialfall der allgemeineren Aufforderungen an eine liturgische Person, eine bestimmte liturgische Handlung vorzunehmen. So wendet sich etwa der Lektor mit den Worten *Iube, domne, benedicere* an den Priester, der dann vor der folgenden Lesung des Lektors eine Segensformel spricht. Auch vor der Evangelienlesung der Messe steht dieselbe Formel, ehe der Diakon den Segen zur Lesung empfängt. Auch die anderen Riten kennen dieselben Aufforderungen zu Gesängen und Handlungen. Etwa das Gloria besitzt auch im Griechischen Aufforderungen oder Einleitungen. So beginnt es im Morgengottesdienst (der Morgen bringt ja das Licht) mit der Formel: „Ehre sei dem, der das Licht gezeigt hat – Ehre sei Gott in der Höhe...", oder mit der das Gloria patri auch noch hineinziehenden: „Ehre gebührt Dir, Herr, unser Gott, und Dir senden wir das Gloria empor, dem Vater, Sohn und Heiligen Geist, jetzt und immer und in der Ewigkeit der Ewigkeiten. Amen. Ehre sei Gott in der Höhe..." Und ähnlich gibt es entsprechende Einleitungs- und Aufforderungsformeln in den syrischen Liturgien, wiederum sowohl zu Gesängen wie zu Handlungen (Lesungen, Segen, Gebeten).

Es ergibt sich also, daß Bitten und Aufforderungen, bestimmte liturgische Funktionen zu vollziehen, der gesamten christlichen Welt gemeinsam sind.



Die Tropen sind also insbesondere weder in Europa erfunden noch vom Orient oder von Byzanz nachträglich importiert, sondern gehören zu den Grundelementen der christlichen Liturgie. Ob diese sie vom jüdischen Gottesdienst oder vom Zeremoniell der antiken Herrscher übernommen hat, läßt sich nicht mehr entscheiden – denn zweifellos haben beide bereits ähnliche Formeln benutzt.

Nun besteht zwischen den liturgischen Aufforderungen und dem obigen Introitustropus aber ein Unterschied insofern, als eine liturgische Aufforderung nur einmal am Anfang der dann folgenden liturgischen Funktion steht, der Introitustropus aber in verschiedene Abschnitte geteilt ist, von denen jeder eingeleitet wird. Gewiß, letzteres ist eine Weiterentwicklung, eine Verfei-

III.

Tr. Fons et o - ri - go sa - pi - en - ti - ae ad pro - pa - lan - dam su - ae di - vi - ni - ta - tis ar - cha - na

Ant. In me - di - o ec - cle - si - ae a - pe - ru - it os e - ius:

Tr. Qui flu - en - ta e - van - ge - li - i de ip - so sa - cro pec - to - re au - sit

Ant. Et im - ple - vit e - um do - mi - nus spi - ri - tu sa - pi - en - ti - ae et in - tel - lec - tus:

Tr. Vir - gi - ni - ta - tis quo - que me - ri - to ma - tri vir - gi - ni vir - gi - nem con - fe - rens

Ant. Sto - lam glo - ri - ae in - du - it e - um.

Gloria Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men

IV.

Tr. A - - mor an - ge - lo - rum et gau - di - um Chri - stus Jo - han - nem di - - li - gens

Ant. In me - di - o ec - cle - si - ae a - pa - ru - it os e - ius:

Tr. Quo pan - de - re - tur om - ni - bus lux gen - ti - bus ver - bi de - i

Ant. Et im - ple - vit e - um do - mi - nus spi - ri - tu sa - pi - en - ti - ae et in tel - lec - tus:

Tr. Et hunc ad ae - ter - num su - um ho - di - e vo - cans con - vi - vi - um

Ant. Sto - lam glo - ri - ae in - du - it e - um.

nerung der ursprünglichen Einleitungstechnik. Dann würde nur die Einleitung zum 1. Abschnitt des Introitus der ursprünglichen liturgischen Aufforderung entsprechen, die Technik der Einleitung der weiteren Abschnitte müßte vielleicht sogar einer späteren Epoche entstammen. Was nicht hindert, daß man von dieser späteren Epoche ab dann geschlossene Tropen komponierte, die den ersten und die weiteren Abschnitte einleiteten. Ich will die Einleitung des 1. Abschnitts als Einleitungstropus oder Introduktion bezeichnen, die Tropen zu den weiteren Abschnitten des Introitus als Mitteltropen. Die Endtropen wären dann die Einleitungen zu dem oder (im Mittelalter) den (zwei, vielleicht in einigen Fällen sogar mehr) folgenden Psalmversen sowie zu Gloria patri und Sicut erat. Hinter jedem Psalmvers und zum Schluß nach dem Sicut erat (das aber meist mit dem Gloria patri zu einem Ganzen verbunden ist) wird der Introitus wiederholt, wobei er untropiert bleiben kann,

oft aber auch neu tropiert wird – das sind dann die sogenannten Tropen „ad repetendum" [introitum] oder „ad repetendam" [antiphonam]. Wir geben als Beispiel den fast vollständig tropierten Introitus *In medio ecclesiae* zum Fest des Apostels Johannes (sozusagen dem 3. Weihnachtstag) in der Anordnung des Winchester-Tropars (Beisp. S. 138 u. 139).

Das Winchester-Tropar weicht von dieser Rekonstruktion insofern ab, als es am Ende des Abschnitts II das *Gloria patri* bringt, den 2. Psalmvers *Justus ut palma* am Ende von Abschnitt III. Die hier durch Umstellung erzielte regelmäßige Form ist die normale der französischen Handschriften.

Eine Analyse der hier vorliegenden Verhältnisse zeigt nun zwei verschiedene Ergebnisse, je nachdem man den Großaufbau der ganzen Anlage oder aber den Feinaufbau innerhalb eines Introitus betrachtet. Was den Großaufbau betrifft, so befinden sich die meisten Handschriften bereits in einem Stadium der Auflösung. Sie bezeichnen noch in vielen Fällen die betreffenden Tropen als „ad repetendum", aber es sind so viel weitere Tropen inzwischen hinzukomponiert worden, daß ein stets wechselndes Gemisch alter und neuerer Tropen entstanden ist, das in den meisten Fällen nicht mehr die originale logische Aufeinanderfolge der Stücke zeigt.

Es kommt hinzu, daß die Komposition der Repetendum-Tropen – ebenso wie die der zum 1. Introitus gehörigen – an verschiedenen Stellen unabhängig voneinander vor sich gegangen ist. Daraus ergibt sich, daß verschiedene Repetendum-Tropen an denselben Grundtropus treten können, andererseits aber auch dieselben Repetendum-Tropen auf verschiedene Grundtropen folgen.

Was das Weihnachtsfest betrifft, so ist hier noch aus einem weiteren Grund eine besondere Unordnung entstanden. Die Weihnachtsliturgie oder wenigstens große Teile, immer aber der Introitus, werden auch für das Fest der Oktav von Weihnachten, also Neujahr, benutzt. Die Tropen sind hier andere, aber sie haben sich nun wieder mit denen von Weihnachten selbst gemischt.

Trotzdem ist philologisch die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes möglich, wenn man sich auf bestimmte Regionen beschränkt. Insbesondere ist das französische Tropenrepertoire sehr leicht wiederherzustellen, wenn man einen bestimmten besonderen Zusammenhang berücksichtigt. Das französische Tropenkorpus hat ja den Weg nach England gefunden. Hier aber liegt in den beiden Handschriften des Winchester-Tropars eine sehr frühe, noch in Neumen geschriebene Fassung vor. Die Handschrift Oxford, Bodleian 775, läßt sich ziemlich gut datieren. Sie enthält einmal nach der Depositio des Hl. Swithun dessen Translatio, die am 15. Juli 971 stattfand, so daß die Handschrift sicher später geschrieben wurde, andererseits enthält sie in der Litanei der Osternacht den Namen des regierenden Herrschers: *Ut Aethelredum regem et exercitum anglorum conservare digneris te.*

Ethelred wurde 979 gekrönt und starb 1016. Er wurde 1013 von den Dänen vertrieben, und man kann vermuten, daß ein so kostbares Manuskript ge-

wiß nicht in den Unruhen der Dänenkriege geschrieben wurde. Es datiert also aus den Jahren 980 bis etwa 1010. Doch ist es noch nach einer erheblich älteren Handschrift geschrieben, da es noch die alte, nur bis 980 gültige Dedikation von Winchester benützt. Demgegenüber enthält die zweite Handschrift, Cambridge Corpus Christi College 473, schon das Fest des Hl. Ethelwold, der 984 starb und 996 transferiert wurde. Die Handschrift liegt sicher beträchtliche Zeit nach diesem Datum.

Wenn man diese für Winchester typischen Feste fortläßt, so erhält man ein Tropar, das das französische Tropenrepertoire der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts repräsentiert. Dabei ist freilich damit zu rechnen, daß einige Tropen auch für allgemein übliche Feste in Winchester nachkomponiert worden sind; aber andererseits wäre es genauso möglich, daß nur in Winchester überlieferte Stücke trotzdem französisch sind, daß sie nur eben in späteren französischen Handschriften nicht weiter überliefert wurden. Aber ein Vergleich des Winchester-Tropars mit den französischen Handschriften zeigt, daß dieser Sorge keine große Bedeutung beizumessen ist: das Korpus der französischen Handschriften ist mit dem Inhalt der Winchester-Tropare größtenteils identisch Die Winchester-Handschriften besitzen aber gegenüber den französischen Handschriften eben den unschätzbaren Vorteil, noch eine feste Ordnung der Tropen zu überliefern.

Was das Weihnachtsfest anbelangt, so gibt hier Winchester die folgende Anordnung.

I. Tropus:	*Ecce adest verbum de quo prophete cecinerunt dicentes:*
Introitus:	*Puer natus est nobis*
	Quem virgo Maria genuit
	Et filius datus est nobis
	Nomen eius Emmanuel vocabitur
	Cuius imperium super humerum eius
	Rex lumen de lumine in iusticia
	Magni consilii angelus
Ps.:	*Ps. Cantate domino canticum novum, quia mirabilia fecit.*
II. Tropus:	*Quod prisco vates cecinerunt tempore sancti cernitis impletum psallentes dicite eia*
Introitus:	*Puer natus est nobis*
	Davitici stirpis genuit quem virgo Maria
	Et filius datus est nobis
	Perdita restaurans et restaurata gubernans
	Cuius imperium super humerum eius
	Hodie natus est rex regum etc. [Zusatz von Winchester]
Gloria:	*Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum amen.*
III. Tropus:	*Deus pater filium suum hodie misit in mundum de quo gratulantes dicamus cum propheta:*
Introitus:	*Puer natus est nobis et filius datus est nobis*
	Qui sedebit super thronum david et in aeternum imperabit
	Cuius imperium super humerum eius

Ecce veniet deus et homo de domo david sederit in throno
Et vocabitur nomen eius
Eo quod futura annunciabit
Magni consilii angelus.

Für das Fest der Weihnachtsoktav zeigt Winchester folgende Zusammenstellung:

I. Tropus:	*Gaudeamus hodie quia deus descendit de caelis et propter nos in terris*
Introitus:	*Puer natus est nobis*
	[*Quem prophete diu vaticinati sunt;* fehlt in Winchester]
	Et filius datus est nobis
	Hunc a patre iam novimus advenisse in mundum
	Cuius imperium super humerum eius
	[*Potestas et regnum in manu eius;* fehlt in Winchester]
	Et vocabitur nomen eius
	Admirabilis consiliarius deus fortis princeps pacis
	Magni consilii angelus
Ad Ps.:	*Ad eterne salutis gaudia et nos salvandi gratia*
Ps.:	*Cantate domino canticum novum, quia mirabilia fecit.*
II. Tropus:	*Quem nasci mundo docuere ex ordine vates*
	Puer natus est nobis
	Visceribus sacris quem gessit mater opima
	Et filius datus est nobis
	Et diadema cluens in vertice scandet
	Cuius imperium super humerum eius
Ad Gloria:	*Qui celestis etc.* [Zusatz in Winchester]
	Gloria
III.	„*Quod prisco*" *ut supra*
	[Ps. *Notum fecit*]
IV. ad repetendum:	*Rex celi* etc. [Unicum in Winchester]
	Puer natus est nobis et filius datus est nobis
	Artorem etc.
	Cuius imperium super humerum eius
	Sicut est propheta etc.
	Magni consilii angelus

Betrachten wir nunmehr den Kleinaufbau. Von diesen Texten ist der erste, *Ecce adest verbum,* in vielen Handschriften, und vor allem auch in sehr alten, überliefert. Er ist tatsächlich für Westeuropa einer der grundlegenden Weihnachtstropen. Konstitutiv sind in ihm nur die ersten drei Versikel, *Ecce, Quem* und *Nomen.* Der letzte Versikel variiert in den verschiedenen Handschriften und ist anscheinend erst später hinzugefügt worden. Der hier eingesetzte Versikel *Rex lumen* erscheint noch einmal in einem anderen Introitus-Tropus: er steht als 2. Versikel in *Ad eterna salutis gaudia,* der ihm folgende Introitusabschnitt ist dort *Cuius imperium.*

Auch in den Mitteltropen gibt es also spätere Ergänzungsteile. Diese sind, wie das Beispiel *Rex lumen* zeigt, nicht unbedingt an den zugehörigen Teil des Originaltextes gebunden. Das bedeutet, daß bei ihrer Komposition das

Gefühl für den Sinnzusammenhang des Tropus mit dem ihm folgenden Originaltext bereits verlorengegangen war.

Daraus folgt dann weiter, daß man in dieser Zeit auch ältere, noch sinngebundene Versikel aus ihrem Zusammenhang gelöst und in anderem Verband benutzt hat. So ist das Hauptstück *Ecce adest* mit seinen beiden Mitteltropen *Quem virgo* und *Nomen eius* in der Hs. München lat. 14 083 als dreiteilige Mittelgruppe hinter der Einleitung *Deus pater filium suum* verwendet worden, wobei *Ecce adest,* das bisher zum ganzen 1. Textabschnitt *Puer natus est nobis et filius datus est nobis* gehörte, nunmehr die Einleitung zu dessen zweiter Hälfte *Et filius datus est nobis* bildet – was keine Verschiebung des Sinnzusammenhangs mit sich bringt. Die Versikel *Quem virgo* und *Nomen eius* bleiben dabei überhaupt in ihrem alten Verband. Dieser selbe Wechsel findet sich auch in der deutschen Handschriftengruppe, wo der Introduktionstropus *Absque nascentium ordine* in den Handschriften St. Gallen 381 und 484 als 1. Mitteltropus zu *Et filius datus est nobis* gebraucht wird.

Die beiden Mittelteile *Quem virgo* und *Nomen eius* sind das Bindeglied der französischen und der deutschen Überlieferung. Sie folgen sowohl der französischen Introduktion *Ecce adest* wie der deutschen *Hodie cantandus est.* Dabei ist innerhalb der französischen Handschriften aber schon eine Verschiebung eingetreten: Während die eine Gruppe, zu der auch das Winchester-Tropar gehört, *Quem virgo* zu *Et filius* und *Nomen* zu *Cuius* setzt (siehe oben S. 141), stellt die andere, zu der etwa die italienische Handschrift Verona 107 zählt, *Quem virgo* vor *Cuius imperium* und *Nomen eius* vor *Et vocabitur* – und dies ebenso nach der Introduktion *Hodie salvator mundi* (siehe oben S. 135). Die Reichenauer Handschrift Bamberg Lit. 5 folgt der zentralfranzösischen Gruppe, wobei sie die beiden Versikel an die Introduktion *Hodie cantandus* anschließt. Betrachtet man den Sinnzusammenhang, so hat Nonantola (S. 135) offensichtlich den ursprünglichen logischen Zusammenhang bewahrt, während die franz. Handschriften mit Reichenau eine sekundäre Form überliefern.

Nicht nur zwischen entfernteren Regionen (Italien-Frankreich) treten Verschiebungen auf, sondern auch innerhalb eines Repertoires. Der Tropusversikel *Princeps pacis* steht nach *Hodie orta est stella* vor *Cuius imperium* als 1. Mittelversikel, nach *Veneranda trinitas* dagegen als 3. Mittelversikel vor *Magni consilii,* und beides im südfranzösischen Kreis, beide Stücke sogar zusammen in derselben Handschrift Bibl. Nat. lat. 1118 überliefert.

Eine besonders auffällige Verschiebung zeigt das (schon einmal angeführte) *Deus pater filium suum,* das in der französischen Handschriftengruppe Einleitungstropus ist – und zwar ad repetendum (siehe S. 141, Abschnitt III) –, in Nonantola dagegen vor dem letzten Abschnitt *Magni consilii* steht. Daß hier Frankreich die originale Form überliefert, zeigt der Text: *dicamus cum propheta* bezieht sich auf *Puer natus* des Jesaja, während auf *Magni consilii* ein Psalmvers folgt.

Dieselbe Verschiebung zeigt auch der Versikel *Hodie natus est salvator,* sogar innerhalb derselben Handschriftengruppe –: in Verona 107 ist er Introduktion, in Nonantola steht er vor *Magni consilii.*

Verwandt liegen die Verhältnisse bei *Ad eterne salutis gaudia,* das einerseits in den französischen Handschriften Introduktion ist (mit *Rex lumen* als 1. Mittelversikel siehe oben), andererseits in Winchester vor dem Psalmvers *Cantate domino* steht (siehe S. 142).

Noch größer ist die Differenz bei dem französischen Versikel *Glorietur pater in filio suo unigenito,* der eine Gloria-patri-Einleitung ist (zusammen mit einem entsprechenden Sicut-erat-Teil), in Paris lat. 1118 aber nach der Introduktion *Ante luciferum* als 1. Mitteltropus vor *Et filius* steht – was dem Sinnzusammenhang nach gar nicht schlecht ist.

Eine andere, noch entferntere Verschiebung läßt sich z. B. an den Tropen des Stephanus-Textes (2. Weihnachtstag) verfolgen. Etwa der Versikel *Quam iste adeo* ist in französischen Handschriften Gloria-patri-Introduktion nach *Eia conlevite,* in Kassel Q 25 Haupttropus ad repetendum.

Pro qua venerandus steht in deutschen Handschriften nach *Domine iesu christe* als ad-repetendum-Einleitung, in der Mindener Handschrift Berlin Theol Q 11 aber vor dem Gloria nach *Hodie beatus Stephanus.* Nach dessen 2. Psalmvers setzt Q 11 *Cuius hic* zur Repetition, das hier in St. Gallen 381 schon vor dem Gloria patri steht.

Zur Beurteilung dieser Verhältnisse muß man freilich bedenken, daß Introitus, Psalmvers und Gloria einander gleichgeordnete Stücke sind, während die Mitteltropen auf einer zweiten, untergeordneten Stufe stehen, im Gegensatz zu den die eben angeführten Stücke einleitenden Tropen, die damit alle gleichermaßen „Introduktions"-Tropen sind. Der Wechsel von Introitus-Einleitungen zu Psalmverseinleitungen und Gloria-patri-Introduktionen vollzieht sich also auf einer Ebene, während die Verwendung von Introduktionen als Mitteltropen diese um eine Stufe tieferrückt.

Ein anderer Wechsel endlich ist noch auffallender: es gibt auch Versikel, die in die Stücke anderer Feste hinüberwechseln. So etwa steht in der südfranzösischen Handschrift Paris Bibl. Nat. lat. 1118 der Tropus

Tropus: *Ante luciferum et mundi principium tu pater sancte ineffabiliter genuisti filium*
Introitus: *Puer natus est nobis*
Tropus: *Glorietur pater in filio suo unigenito*
Introitus: *Et filius datus est nobis*
Tropus: *Ipse in trinitate manet cum paraclito*
Introitus: *Cuius imperium super humerum eius*

in dem *Glorietur pater,* wie beschrieben, erst nachträglich eingeschoben worden ist. Tatsächlich steht derselbe Tropus nur zweigliedrig in einer anderen Handschrift, nämlich im Winchester-Tropar. Aber dort gehört er zum Introitus der weihnachtlichen Mitternachtsmesse:

Tropus: *Ante luciferum* etc.
Introitus: *Dominus dixit ad me: filius meus es tu*
Tropus: *Ipse in trinitate* etc.
Introitus: *Ego hodie genui te*

Der Wechsel einzelner Versikel in verschiedene Zusammenhänge hinein ist eine interessante Erscheinung, die die Freizügigkeit der Versikel in der Zeit der Auflösung ihres Zusammenhanges hell beleuchtet. Für die Beurteilung des Wesens der Tropen wichtiger ist eine andere Erscheinung: der Wechsel geschlossener Gruppen.

Wir haben schon gesehen, wie die Gruppe *Ecce adest – Quem virgo – Nomen eius* einmal selbständig, weiter als Mittelgruppe an *Deus pater* angehängt ist. Weiter steht *Quem virgo* mit *Nomen eius* – und zwar ohne die oben geschilderte Verschiebung zu *Cuius imperium* und *Et vocabitur* – als Mittelstück an *Hodie salvator mundi,* zusammen mit *Magni consilii* (siehe S. 135), das ihm auch in Verona 107 hinter *Ecce adest* folgt – mit der Verschiebung stand es hinter *Hodie cantandus,* wie wir sahen.

Ein ähnlicher Wechsel findet sich bei der Gruppe *Filius altissimus – Admirabilis,* die in Bobbio zu *Et vocabitur* bzw. *Magni consilii* (hinter *Ecce adest*) gehört, während sie in Verona 107 (hinter *Hodie salvator*) zu *Cuius imperium* bzw. *Et vocabitur* steht, *Filius* allein in Paris lat. 1084 nach *Ad eterne patris* sogar zu *Magni consilii* tritt.

Betrachtet man weitere Beispiele, so ergibt sich, daß die sich in diesen beiden Beispielen vorfindende – ja geringfügige – Verschiebung nur hier begegnet. Im allgemeinen behalten Gruppen ihre Stellung zu den Originalversikeln unverändert bei. So steht die Mittelgruppe

Preter omnium puerorum consuetudinem de virgine procreatus
Et filius datus est nobis
Ex tempore quidem matri sempiternitate vero consubstantialis deo patri
Cuius imperium super humerum eius
Crucis videlicet lignum ad debellandos invisibiles inimicos
Et vocabitur nomen eius

sowohl nach der Einleitung *Hodie cantandus,* wie nach *Laudemus omnos.* Die Mittelgruppe

Ineffabilis fortis et mirabilis
Et filius datus est nobis
Ante natus quam mundus esset factus de patre
Cuius imperium
Precipuum sempiternum atque supernum
Super humerum
Qui creavit quicquid celis terrisque consistit
Et vocabitur nomen eius

steht in Kassel Q 25 an *Hodie cantandus est,* an *Laudemus omnes* in St. Gallen 376 etc. und an *Hodie natus est Christus* in St. Gallen 381 etc.

Die als 2. Hälfte einer größeren Mittelgruppe fungierende Gruppe

Privilegio patris filii superni
Nomen eius
Judeis ac gentibus adnuntians se deum
Magni consilii angelus

steht in St. Gallen 376 etc. hinter *Preter – Ex tempore – Crucis* nach *Hodie cantandus,* nach *Ineffabilis* usw. hinter *Hodie natus est Christus* in St. Gallen 381 etc.

Die Gruppe

Et potestas et regnum in manu eius
Et vocabitur nomen eius
Admirabilis consiliarius deus fortis princeps pacis
Magni consilii angelus

steht hinter *Ecce adest* in Paris lat. 9448 (aus Prüm/Eifel), hinter *Gaudeamus omnes* dagegen in fast allen Handschriften der südfranzösischen Gruppe.

Auch Einzelversikel von Mittelgruppen stehen beim Wechsel in andere Verbände ebenso häufig an derselben Stelle. *Magni consilii* steht sowohl nach *Hodie salvator* (Nonantola) wie nach *Ecce adest* (Verona 107) vor *Magni consilii.* Zu diesem gehört auch *Magnus et metuendus* sowohl nach *Hodie cantandus* (Bamberg Lit. 5 usw.) wie nach *Hodie in terra* (St. Gallen 381 etc.). Ebenso *Pater futuri* gehört nach *Ecce adest* (Paris lat. 1119), nach *Quem nasci mundo* (Paris lat. 1240) und nach *Ad eterne* (in Paris lat. 1240) stets zu *Magni consilii.*

Überblickt man die Verhältnisse im ganzen, so sieht man, daß Mitteltropen und Einleitung im allgemeinen voneinander unabhängig sind. Wir dürfen daraus schließen, daß beide verschiedenen Epochen oder Zusammenhängen entstammen. Das geht auch noch aus einer anderen Tatsache hervor: Es gibt eine gesonderte Überlieferung von Anfangs- bzw. Mitteltropen.

Zum Introitus existiert eine sehr große Anzahl von Handschriften, die die bisher behandelten Einleitungen ohne die in den eben aufgezählten Fällen mit ihnen verbundenen Mitteltropen überliefert. So erscheinen allein ohne Mitteltropen *Deus pater* in Paris lat. 9448, *Ecce adest verbum* im Aachener Arnolduscodex, das mit ihm identische *Hic est de quo* in Berlin Q 11, *Hodie exultent* in Bamberg Lit. 5, *Hodie cantandus* in Verona 107 etc., *Hodie in terra* in Lit. 5. – Umgekehrt steht die Reihe *Ineffabilis* usw. in Oxford Selden supra 27 ohne vorangehende Einleitung.

Weiter gibt es eine große Anzahl von Einleitungstropen, die in keiner Handschrift durch Mitteltropen ergänzt werden. Zum Introitus *Puer natus est* seien folgende aufgezählt (* = mit verschiedenen Haupttropen verbunden):

* *Cuius potentissimus* ad repetendum an *Hodie cantandus est* Q 11, 376/8/80/82 II; ad repetendum an *Ineffabilis* Oxf Ss 27, Wien 1609 (= *Hodie natus* ohne Introduktion).

* *Ex se natum* ad repetendum nach *Ecce adest* Verona; ad repetendum nach *Laudamus omnes* Q 11 Lit 5 376/378/380, 381/384 Ss 27 1609.

Gloria tibi Christe FIV 18, G V 20 hinter *Quem queritis.*
Hodie eterni patris Oxf Ss 27 hinter *Hodie cantandus est.*
Hodie lux vera Oxf Ss 27 hinter dem vorigen.
Hodie super terram ad repetendum an *Ad eterne* 1871; selbständig 1118.
Letamini 1118 (ohne Noten)
Miro modo ad repetendum nach *Hodie cantandus est* 376/8/80/82 II, 381/484.
* *Omnium vobis* ad repetendum nach *Hodie cantandus est* Ga 13; hinter *Hodie exultent* Lit. 5.
Predictus a prophetis ad repetendum an *Laudemus omnes* Lit. 5.
Puer natus est nobis filius dei 1118.
Quem queritis Verona, Verc, FIV 18, GV 20; 13252, 9449, 1235; 887, 1084, 1118, 1119, 1871, 903, 909/1121.
Venite gentes ad repetendum an *Quo prisco* 1118.

Diese Zusammenstellung zeigt, daß die Introduktionen tatsächlich den eigentlichen Grundbestand der Tropen ausmachen. Zu ihnen sind offensichtlich erst später die Mitteltropen getreten. Während die Introduktionen Gemeingut aller christlichen Riten sind, besitzen die Mitteltropen nicht eine solche universelle Verbreitung. Aber immerhin haben sie eine Parallele im Byzantinischen. Hier heißen die Psalmverse „Stichos", die vorangehenden Einschübe „Stichiron", und zwar zum *eis stichon,* das wäre lateinisch – auch syntaktisch genau entsprechend – *versiculus in versum.* Die Stichira sind dem Lauf des Kirchenjahres entsprechend gesammelt in Handschriften, die Stichirarion heißen. Sie entsprechen also den lateinischen Troparien.

Der Ursprung der Musik[1]

von

JOHANNES LOHMANN

Es hat etwas Erregendes, wenn man feststellen muß, daß erst heute das System der griechischen Musik (und damit, in einem strengen Sinne genommen, in der eigentlichen, griechischen Bedeutung des Wortes, der Ursprung von „Musik" überhaupt) als Ganzes und im einzelnen erkennbar wird. Die wesentlichen Voraussetzungen dafür sind in dem Werke von Gombosi geschaffen worden, dessen Ergebnisse nur noch einer gewissen „terminologischen" Richtigstellung und Zurechtstutzung bedürfen; denn – und das ist gerade das eigentlich Erstaunliche an dem Buche von Gombosi – hier ist rein aus der Sache heraus die Unzulänglichkeit aller bisherigen Deutungen der griechischen Musik durchschaut und nachgewiesen, obwohl das Buch noch die gleiche, die Sache selbst heillos verwirrende und verdunkelnde Sprache spricht, die den Philologen und Musikologen bisher den Zugang zu der Sache verschloß.

Die erste Voraussetzung für ein wirkliches Verständnis der griechischen Musik (wie überhaupt für jedes echte philologische Verständnis) ist nämlich die, daß man sich zunächst einmal selbst auf den Boden der ursprünglichen Sprache stellt, in der die für das moderne Verständnis wiederzuerweckende Sache gedacht worden war, anstatt diese mit einer modernen Begriffsapparatur, wie man meint, sich nahezubringen, in Wirklichkeit aber von vornherein zu verfälschen. Für die Bedeutung dieser ebenso elementaren wie immer wieder verletzten philologischen Grundregel (deren Schwierigkeit schon Schleiermacher in seinem Begriffe des „hermeneutischen Zirkels" erfaßt hatte) gibt uns gerade die Geschichte der Deutung der griechischen Musik einen von keinem anderen Beispiel an schlüssiger Beweiskraft erreichten Anschauungs-Unterricht, weswegen ich es auch wage, hierzu jetzt als Linguist und Philologe zu sprechen, nachdem von einem Musikologen wie Gombosi (der zudem leider seine Sache heute nicht mehr selbst führen kann) in einer genialen

---

[1] Zugleich der Versuch einer verspäteten Würdigung von Otto Johannes Gombosis Buch *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik,* erschienen Ende 1939 bei Einar Munksgaard in Kopenhagen und durch den Kriegsausbruch um seine Wirkung gekommen.

Intuition – die in wesentlichen Punkten doch wohl eigentlich „nicht wußte, was sie tat" – das Steuer in die richtige Richtung herumgeworfen worden ist. Dabei werde ich mich im Interesse einer einfachen und klaren Darstellung stillschweigend der „richtigen", ursprünglichen griechischen Terminologie bedienen, und nur jeweils gegebenenfalls dort, wo auch Gombosi noch durch seine den modernen Anschauungen angepaßte Ausdrucksweise entweder selbst in die Irre geführt wird, oder doch seine Leser nicht zur vollen Klarheit über die Sache kommen läßt, gewissermaßen prophylaktisch-abwehrend von modernen Begriffen Gebrauch machen.

Das absolut Neue, was durch die griechische Musik in die Welt gekommen ist – und womit, wie nicht genug betont werden kann, überhaupt erst „Musik" im eigentlichen Sinne begründet bzw. möglich gemacht worden ist – wird in erster Linie bezeichnet durch das griechische Wort *τόνος*. Als Wort ist dieser Ausdruck zwar eingegangen in unseren Begriff „Ton" (vgl. zu diesem den Artikel *Ton* im Grimmschen Wörterbuch), er bezeichnet aber in seinem Ursprunge, zunächst in dem Verhältnis, in dem er zu dem synonymen *τάσις* „Spannung" steht, etwas Spezielleres, ganz „Technisches", nämlich ein bestimmtes „Spannungs"-Verhältnis, das in moderner physikalischer Interpretation als ausgesuchtes rationales Schwingungsfrequenz-Verhältnis bezeichnet werden müßte. Zunächst liegt in diesem Begriffe, wie in *τάσις* und dem dazugehörigen Paare *ἐπίτασις* „Anspannung, Höher-Spannung" und *ἄνεσις relaxatio* „Nachlassen der Saiten-Spannung", daß die griechische Musik als Theorie auf dem Saiten-Instrument aufgebaut ist (weitere Anzeichen dafür werden im folgenden gegeben), wobei aber – auch dieses etwas Fundamentales – diese Theorie nicht etwa die nachträgliche Deutung einer bereits vorliegenden „Praxis" darstellt, sondern die Praxis allererst aufbaut. Es gehört dieses dann weiter in den allgemeinen Rahmen der griechischen Erfindung einer konsequent-rationalen Rechenschafts-Ablegung (gr. *λόγον διδόναι* = lat. *rationem reddere*) von der Welt überhaupt und im ganzen, über die ich AfMw XIV (1957), S. 147 ff., einige Bemerkungen gemacht habe, und von deren drei Zweigen: Philosophie, Mathematik, Musik, die „Musik" die älteste ist! Wer dieses nicht begreifen will – schon der Mythos von den Musen, der nach W. F. Otto[1] „nirgends in der Welt seinesgleichen hat", genügt als Beweis dafür! – und als enger Spezialist der griechischen Musik nähertreten zu können glaubt, sollte besser seine Finger von ihr lassen.

Die Haupt-Bedingung für ein konkretes Verständnis der griechischen Musik als „harmonischer" Techne ist die richtige Erkenntnis des Verhältnisses von *σύστημα* und *τόνος* (vgl. vor allem Aristoxenos, Meibom 1, Z. 21: *ἡ ἁρμονικὴ τυγχάνει οὖσα θεωρητικὴ τούτων ὅσα συντείνει πρὸς τὴν τῶν συστημάτων καὶ τόνων θεωρίαν*). Gombosi hat hier in der Sache im wesentlichen das Rich-

[1] *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Darmstadt 1954.

tige gesehen, nur nennt er unter dem Einfluß moderner Vorstellungen das griechische *σύστημα* „Oktav-Gattung" (was eine scheinbar wörtliche, dem Sinne nach aber irreführende Übersetzung des antiken Begriffes *εἶδος τοῦ διὰ πασῶν* ist, vgl. dazu unten S. 160), und den griechischen *τόνος* „Transpositions-System" (was dem Wort und der Sache nach falsch ist, und zwar in beiden Bestandteilen des Begriffes wie auch in der Zusammensetzung beider), abgekürzt „System" (was dann die Verwirrung auf den Gipfel führt), und kommt damit, trotzdem er die Unmöglichkeit der bisherigen Auffassungen schlagend nachweist, doch jedenfalls nicht an die eigentliche, ganz tief in der griechischen Denkform begründete Motivation der Doppelheit von *σύστημα* und *τόνος* und ihres gegenseitigen Verhältnisses heran.

Unsere Haupt-Quelle für die griechische Musikgeschichte ist, direkt oder indirekt, Aristoxenos, der Aristoteles-Schüler und zugleich „Pythagoreer" aus Tarent (der Heimat des Archytas, des großen Mathematikers und Freundes Platos, zu dem aber Aristoxenos und seine Schule als empiristisch eingestellte Aristoteliker musik-theoretisch in einem gewissen Gegensatz stehen). Für Aristoxenos darf man voraussetzen, daß ihm die wichtigsten Quellen für das ursprüngliche System und seine Geschichte bis zu seiner Zeit noch zugänglich waren. Er ist jedoch in allen technischen Einzelheiten (die erhaltenen Fragmente seiner „Harmonik" geben mehr allgemeine Andeutungen in Form von Polemik, Programm und Disposition, als Ausführung im Detail) aus den Abschreibern der Kaiserzeit, die ihn z. T. sogar direkt zitieren, und von denen neben Plutarch[1] Aristides Quintilianus noch der originellste ist, und dann natürlich aus Klaudios Ptolemaios' „Harmonika" als dem abschließenden antiken Standard-Werke nach Bedarf zu ergänzen. Aus allen diesen Zeugnissen zusammen genommen geht, wenn man sie richtig liest und insbesondere bei Aristoxenos selbst jede kleinste Andeutung genau beachtet, unzweideutig hervor, daß – genau entsprechend der These, die Gombosi der communis opinio gegenüber verficht! – die *τόνοι* (die Gombosi, wie erwähnt, „Transpositions-Systeme" nennt) die eigentliche musikalische Realität in der Antike darstellen.

Die *τόνοι* (die die wahren Ahnen der modernen „Tonarten" sind, wenn auch keineswegs mit diesen identisch oder auch nur unmittelbar vergleichbar) sind die Verwirklichungen der *συστήματα,* und es kommt in diesem Falle alles darauf an, das Verhältnis zwischen dem System und seiner Verwirklichung richtig zu sehen, insofern dieses Verhältnis griechisch, und nicht modern gedacht ist, was zwar an sich eine Trivialität zu sein scheint, aber doch noch von niemandem bisher als Problem gesehen, geschweige denn ernsthaft berücksichtigt worden ist.

---

[1] Ob die Schrift *de musica* wirklich von Plutarch ist (Wilamowitz war hier offenbar voreilig, vgl. I. Düring, Gnomon XXVII, 1955 S. 434), ist für uns gleich-

Die *τόνοι* verwirklichen die *συστήματα* so, wie im System des Aristoteles die konkreten Dinge je bestimmte „Formen" verwirklichen. Seine „Formen" *(μορφαί)* aber nennt Aristoteles mit Plato auch *εἴδη* „Ideen", obwohl er die spezifische platonische Ideen-Lehre ablehnt. Sie sind das Maß, an dem alles, was ist, gemessen und hinsichtlich seiner *ἀρετή*, seiner „Tauglichkeit", bewertet wird. Diese regulative Idee des „Maßes" beherrscht das griechische Denken seit Homer, und sie durchdringt das ganze Dasein des griechischen Menschen so, wie das moderne Denken, bewußt oder unbewußt, von der Idee der *efficiency* beherrscht wird.

Wichtig ist in unserem Falle insbesondere, daß die Existenzweise des Maßes selbst jeweilen eine andere ist, als die der Dinge, die an und mit ihm gemessen werden. Denn letzter Maßstab ist in allen Fällen der „Begriff", d. h. die in ihrem notwendigen So-Sein, ihrer *φύσις*, begriffene Sache, einerlei wie dieses auch im einzelnen verstanden oder bezeichnet wird. Plato faßt das Verhältnis des konkreten Dinges zum Begriff bekanntlich als *μέθεξις* „Teilhabe", die Pythagoreer als *μίμησις* (was eher „Darstellung" als „Nachahmung" ist[1]), Aristoteles, indem er die Geschichte des griechischen Denkens abschließend zusammenfaßt, als *ἐνέργεια : δύναμις*, Wirklichkeit : Möglichkeit. Entsprechend darf man auch in der griechischen Musik, in einer ersten annähernden Bestimmung, das Verhältnis von *σύστημα* und *τόνος* dem Verhältnis vergleichen, in dem bei Aristoteles das *εἶδος* als *δύναμις*, Möglichkeit, zu dem *τόδε τι*, dem konkreten Ding, als *ἐνέργεια* steht.

Der Grundfehler bei allen, die sich bisher mit griechischer Musik befaßt haben, und von dem man auch Gombosi nicht ganz freisprechen kann, liegt darin, daß eine gewisse Grundform und gewisse Grund-Vorstellungen von „Musik" als objektiv gegeben vorausgesetzt werden – wie eine Art von vorhandenem Ding –, und daß von diesem aus unbewußten und ungeprüften Vorurteilen zusammengesetzten Quasi-Ding her sodann die Quellen für die griechische Musik interpretiert werden. Diese wird damit dann zu einem Stadium in der Geschichte dieses Quasi-Dinges „Musik", und andererseits zu einer mehr oder weniger rudimentären Vorform dessen gestempelt, was man heute unter „Musik" versteht, während sie doch, wie jede originale geistige Schöpfung, ihrem Eigenwerte nach nur als eine *creatio ex nihilo* begriffen zur Geltung kommt, der außer gewissen äußeren Anregungen, in Gestalt bereits vorhandener musikalischer Praktiken, allein die Bedingungen ihrer Möglichkeit voraufliegen. Die nächste Analogie zur Musik-Geschichte bildet in dieser Hinsicht die Geschichte der Zahl und des Zählens. Wie die „diatonische" Tonleiter, und wie überhaupt alle „idealen" Gebilde, „existieren" auch die Zah-

---

gültig; jedenfalls enthält sie wertvollstes Material, das bis in die Anfänge der griechischen Musik zurückreicht.

[1] Vgl. H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954, der trotz seinen Übertreibungen im Grunde seinen Kritikern gegenüber Recht hat.

len, soweit sie nicht effektiv gebraucht werden, nur virtuell, und wenn der Mathematiker Kronecker sagte, daß die ganze Mathematik von dem Mathematiker aus den „natürlichen Zahlen" abgeleitet, diese aber von Gott geschaffen wären, so zieht die Naivität des „Fachmannes" hier eine völlig willkürliche Grenze. Was es „gibt" und immer gegeben hat, sind die „Bedingungen der Möglichkeit" des Zählens – und der „Mathematik"! Die Kunst des faktischen Zählens aber haben die Menschen in Hunderttausenden von Jahren erst mühsam gelernt, wie die Geschichte der Zahlwörter in den Sprachen zeigt. Und als „Mathematik" lernt der Mensch dann den (entsprechend den „Bedingungen seiner Möglichkeit") bewußt gesteuerten Umgang mit diesem zunächst in tastender Empirik angegangenen Bereiche. Diese Umsetzung einer rein empirischen Praxis in eine von den theoretisch erfaßten Bedingungen der Möglichkeit gesteuerte haben die Griechen ungefähr gleichzeitig in Mathematik und Musik vollzogen, und damit auf beiden Gebieten, unbeschadet aller aus dem alten Orient etwa übernommenen Anregungen, etwas völlig Neues geschaffen.

Dem von Kant, als dem in erster Linie für die moderne Denkform repräsentativen Denker, mit den „Bedingungen der Möglichkeit" bezeichneten idealen Bereiche entspricht in der griechischen Denkform in etwa (mutatis mutandis!) der Begriff der *δύναμις*. Insofern die *δύναμις* der Bereich der „Möglichkeit" ist, ist sie zugleich der Bereich des „Denkens". Dieser Bereich hat sich aber in der griechischen Denkform noch nicht von der „Realität" gelöst, obwohl gerade Aristoteles' Unterscheidung von *δύναμις* und *ἐνέργεια* den ersten Schritt dazu bedeutet. Entsprechend dieser anderen Sicht bieten sich für den technischen *δύναμις*-Begriff in einer modernen Übersetzung zwei ganz verschiedene Äquivalenzen an, von denen die eine („Möglichkeit" als Modus der Nicht-Wirklichkeit) in einer näheren Beziehung zur Zeit, die andere (etwa: „Funktion") aber zu einem idealen Raum oder sonstigen Substrat-Bereiche steht, dessen Funktion die *δύναμις* ist. Beide Perspektiven sind für das Verständnis des Systems der griechischen Musik in seiner originären gedanklichen Form bedeutsam, vor allem aber die der Funktion (*δύναμις*, „Wert" einer Stelle oder „Lage", *θέσις*), auf der andererseits insbesondere auch der Begriff der mathematischen *δύναμις* beruht: die „Potenz" (z. B. 2^2) wird verstanden als eine ausgezeichnete Funktion der Zahl (2).

Das System der *τόνοι* der griechischen Musik ist ein System von (Systemen von) „Stellen" (in der Reihe der Tonstufen, jeder *τόνος* stellt eine Stellen-Reihe, alle zusammen das System aller Stellen-Reihen dar), das ideale *σύστημα* aber, insbesondere als *σύστημα τέλειον*, vollständiges System, das System aller möglichen *δυνάμεις*, „Werte"[1] dieser Stellen. Die *δύναμις* der

[1] Sehr lehrreich auch für unseren Fall ist, was O. Becker, Gnomon XXVIII, 1956, S. 342, über die „mathematische Zahl" bei Plato schreibt: „Platon trennt die ‚mathematische' Zahl streng von der ‚sinnlichen' und läßt sie aus vollkommenen

Stelle verhält sich zu der „Stelle" *(θέσις)* selbst, wie die Bedeutung eines Wortes zu diesem Worte selbst als Laut-Körper; diese Analogie ist, wie wir noch sehen werden, von der allergrößten Bedeutung, nicht nur für die griechische Musik, sondern auch für die Sprachwissenschaft, es handelt sich dabei um ein Faktum, ohne das weder die Geschichte der Musik, noch die Sprachgeschichte, insbesondere die Geschichte des Sprach-Begriffes, richtig begriffen werden kann.

Die Unterscheidung von *θέσις* und *δύναμις* bei den Tonstufen gilt im allgemeinen als eine spezielle Theorie des Claudius Ptolemäus. Gombosi zeigt aber, daß jedenfalls ein dieser Theorie entsprechender *δύναμις*-Begriff (wie übrigens auch schon aus Aristoxenos hervorgeht) die Interpretation der griechischen Musik von Anfang an beherrscht hat. Das Glanzstück in diesem Beweise ist die erstmals richtig gedeutete Stelle bei Plutarch, die dem Athener Lamprokles (ca. 475 v. Chr.) eine bestimmte Interpretation des „mixolydischen" *τόνος* zuschreibt (S. 47f. bei Gombosi). Dieser mixolydische *τόνος* hat seine *μέση*, in moderner Ausdrucksweise, bei *es*, d. h. genau eine Quart über der „dorischen" *μέση* (*b*, nach der von Gombosi gegen Riemann, Abert, Düring u. a. nunmehr endgültig gesicherten richtigen Lesung der griechischen Noten-Zeichen). Die Folge der Tonstufen wird, wie Gombosi nachweist, bei jedem *τόνος* bemessen an der charakteristischen Oktave *f–f'*, die beim dorischen *τόνος* „quasi" *(οἷον)* die Stufung *ὑπάτη (e), μέση (a), νήτη (e')*, beim „mixolydischen" aber quasi die Folge *ὑπάτη ὑπατῶν (h), μέση (a), παραμέση (h')* als *δυνάμεις* der Stellen *f – b – f'* bzw. *f – es – f'* annimmt. Der *τόνος* (als „mixolydisch" mit *ὑπάτη b, μέση es, νήτη b'*; ich benutze die uns geläufige Ordnung von „unten nach oben", Gombosi die im Griechischen vorherrschende, aber doch nicht allein herrschende „von oben nach unten") ist die Realität des musikalischen Klanges, das *σύστημα* aber bestimmt die Tonstufen-Folge, die Reihe der Tonschritte, die zwischen *f* und *f'* im mixolydi-

---

Einheiten, gewissermaßen mathematischen Punkten bestehen (wobei er vielleicht durch pythagoreische Lehren beeinflußt ist – Sperrung des Referenten!); aus Punkten allerdings ohne Position (*στιγμή* = *μονὰς ἄθετος* wie Aristoteles es formuliert)". Der geometrische Punkt, *στιγμή*, ist eine *μονὰς θέσιν ἔχουσα*, eine „in Position gebrachte Monade". Genau so ist der *τόνος* in der Musik ein in Position gebrachtes System! Man kann auch sagen, das „System" und der *τόνος* verhalten sich so zueinander wie die Arithmetik zu der Geometrie. Von hier aus erhält auch der eben erwähnte Begriff der „Potenz" eine neue Nuance: das „Quadrat" von 2 (2^2) ist ja, als Quadrat, eine geometrische Figur; in dem Welt-Aufbau aus der pythagoreischen „Tetraktys", über den unten kurz gesprochen werden wird, erscheint aber immer die folgende Raum-Dimension als „Potenz", virtuelle Möglichkeit der voraufgehenden; und so kann man sagen, daß die Griechen den realen Weltaufbau (und zwar ganz instinktiv schon lange vor jeder ausgeführten Logik) gewissermaßen als eine logische Bestimmungs-Kette verstehen. Die Philologen und Philosophen beschäftigten sich bisher viel zu sehr mit der Differenz der verschiedenen Meinungen, und übersahen dabei vollkommen die allen gemeinsame (unausdrückliche, weil in der „Sprache" fundierte) „Denkform"!

schen *τόνος* so ist, als ob diese 8 Tonstufen zwischen *h* und *h'* lägen, das heißt, z. B. im *γένος διάτονον* ergibt sich nach Übertragung der Tonstufen *h c d e f g a h'* in den Bereich *f – f'* die Folge *f ges as b ces des es f'* (S. 23 bei Gombosi), ich bezeichne diakritisch ⟨*h'*, *f'*⟩ immer nur die Oktav-Wiederholung, es handelt sich ja immer nur um relative Positionen innerhalb der Oktave). Das „System" gibt also die Anleitung für die Bestimmung der Alteration der einzelnen Töne in den verschiedenen *τόνοι*. Es leistet demnach genau die gleichen Dienste, wie bei uns die „Vorzeichen", wobei noch zu bedenken ist, daß die Alteration der Tonstufen innerhalb der Tetrachorde in den einzelnen *γένη* (der *κινούμενοι* im Gegensatz zu den *ἑστῶτες* oder *μένοντες* des Tetrachord-Rahmens) im Vergleich mit den normierten 12 Stufen unseres Dur-Moll-Systems geradezu eine unendlich mannigfaltige ist. Es gab daher bei der griechischen Praxis der Benennung der Ton-Stufen als „Saiten" (*χορδαί*[1] *: ὑπάτη* ⟨*e*⟩, *παρυπάτη* ⟨*f*⟩, *λιχανός* ⟨*g*⟩, *μέση* ⟨*a*⟩, *παραμέση* ⟨*h*⟩ usw.) gar keine andere Möglichkeit, diese Alterationen in den *τόνοι* zu bezeichnen.

In der Besprechung des Buches von Gombosi durch H. Husmann[2] ist deshalb das eigentliche Resultat der Arbeit Gombosis geradezu auf den Kopf gestellt, wenn zunächst auf S. 49 ausschließlich Diagramme der „Systeme" (bei Husmann mit Gombosi „Oktav-Gattungen" genannt) gegeben und die *τόνοι* auf S. 51f. dann als „Transpositionen des *σύστημα τέλειον* auf alle zwölf chromatischen Stufen" gedeutet werden: die „Systeme" geben, wie ich schon ausführte, die „Bedeutungen" *(δυνάμεις)* der „Positionen" *(θέσεις)* in den *τόνοι* (was – gegen Husmann S. 50 – alles andere als eine „Abstraktion" ist[3]. – Ob die „Systeme" einfach bloß gezählt, oder – was, wie aus Aristoxenos hervorgeht, gegen Husmanns Annahme, erst spätantik überhaupt möglich ist – mit den Namen der entsprechenden *τόνοι* benannt werden, ist für die Sache selbst gleichgültig). Die „Systeme" werden als *τόνοι* in eine Lage gebracht, *τίθενται*, die *τόνοι* liegen, *κεῖνται*; die Systeme als „Positionen" darzustellen, muß also zu einer völligen Verkennung ihres Sinnes führen (ganz abgesehen davon, daß die Alterationen der Tonstufen im Griechischen mit den 12 „chromatischen Stufen" keineswegs abgetan sind).

Was hier seit je Verwirrung gestiftet hat, ist dieses, daß die Reihe der „Systeme" eine umgekehrte Ordnung aufweist, wie die der *τόνοι:* dorisch,

---

[1] Die Bezeichnung der Ton-Stufen als *χορδαί* entspricht der Bezeichnung der Sprach-Laute als *γράμματα* „Buchstaben"; für die parallele Entwicklung von Sprach-Lehre und Ton-Lehre hat Hermann Koller in den letzten Jahren in verschiedenen Aufsätzen in der *Glotta* viel Material beigebracht, und im folgenden wird hier weiteres dazu mitgeteilt werden.

[2] Göttingische Gelehrte Anzeigen, unter Aufsicht der Akademie der Wissenschaften, 211. Jg., 1957, S. 47–58.

[3] Es handelt sich vielmehr um einen logischen Bestimmungs-Vorgang, was genau das Gegenteil ist, vgl. oben S. 152f.

phrygisch, lydisch, mixolydisch (die 4 ältesten *τόνοι*) haben die *μέση b* bzw. *c* bzw. *d* bzw. *es* (Gombosi S. 22f.), sie werden aber definiert durch die „Systeme" *e – e'* bzw. *d – d'* bzw. *c – c'* bzw. *h – h'* (vgl. die oben aus Gombosi angeführte Interpretation des „Mixolydischen" durch Lamprokles). Um diese paradoxe Erscheinung (die bei Gombosi zwar festgestellt, aber nicht eigentlich erklärt, und von Husmann deswegen von neuem wieder in das bisher hier herrschende Zwielicht der Unklarheit gerückt ist) zu verstehen, bedarf es vor allem eines genauen Achtens auf das den Vorgang dieser Verschiebung (der *τόνοι* nach „oben", der Systeme nach „unten") bezeichnende griechische Wort, das, wohlgemerkt, den grundlegenden Vorgang im Ablauf der musikalischen Formen und in der musikalischen System-Bildung in griechischer Sicht ausdrückt, und zugleich das musikalische Geschehen in den Rahmen des griechischen Weltbildes einordnet. Es ist dieses der bisher musikalisch immer falsch (als „Transposition") übersetzte Begriff der „Verwandlung", Trans-formation, *μεταβολή* – der formale Grundbegriff für das Welt-Geschehen in Aristoteles' Physik, und hier der Begriff der Verwandlung der *δύναμις* der Tonstufen in den *τόνοι*. In einer solchen „Verwandlung" zieht die Höher-Setzung der einzelnen Stufen des idealen „Systems" (z. B. bei der Verwandlung des dorischen in den mixolydischen *τόνος* die Höher-Setzung aller Stufen um eine Quart) die Abwertung aller davon betroffenen „Stellen" nach sich: so wird bei der Verwandlung des dorischen in den mixolydischen *τόνος* z. B. die *μέση*, die „mittlere" Stufe des dorischen *τόνος (b)*, in dem neuen *τόνος* zur *ὑπάτη*, d. h. zur untersten Stufe des zentralen *διὰ πασῶν*. Weit davon entfernt, eine Absonderlichkeit darzustellen (die als solche immer wieder Kopfschütteln und Weg-Erklärungs-Versuche ausgelöst hat), ist diese entgegengesetzte Bewegung der *μεταβολή* in *τόνος* und *σύστημα* also, hat man die Rolle beider einmal begriffen, das Selbstverständlichste von der Welt! Wir haben einen formal analogen Vorgang jetzt schon mehrfach in der volkswirtschaftlichen Praxis erlebt, er wurde (und wird) dort „Inflation" genannt: wenn die Ziffern auf unseren Geldscheinen stiegen, sank jedesmal der Wert des Geldes für den Erwerb von Waren. So sinkt auch in der griechischen Musik bei steigendem *τόνος* (modern-physikalisch = Schwingungs-Frequenz) der „Wert", die *δύναμις* der „Stellen" in der Reihe der „Töne".

Wenn Gombosi diesen „idealen" („Wert"-)Charakter der (von ihm „Oktav-Gattungen" genannten) *συστήματα* der griechischen Musik voll begriffen hätte, hätte ihm der theoretische Standpunkt des Claudius Ptolemäus weniger Kopfzerbrechen bereitet (womit keine Abwertung der Leistung Gombosis ausgesprochen werden soll; denn die Tatsache, daß er, trotzdem er seine Theorie nicht durch ihre Einordnung in den allgemeinen Rahmen der griechischen Denkform erst eigentlich zu begründen vermochte, doch nicht an ihr irre wurde, macht im Gegenteil gerade das Erstaunliche an dieser Leistung aus!). So mußte Gombosi denn dem Ptolemäus eine derartige „Schizophrenie" zu-

trauen, daß er zwar einerseits die Praxis seiner Zeit in den genauesten Messungen berücksichtigte, andererseits aber sich eigensinnig an gewisse jahrhundertelang zurückliegende, und von ihm als „Tiefstimmungs-Systeme" mißverstandene „Hochstimmungs-Systeme", bzw. -System-Namen klammerte (Kapitel VIII: System und Oktavgattung bei Ptolemaios, S. 98 ff.) – während Ptolemäus tatsächlich nur – ähnlich wie Aristoteles dieses in klassischer Zeit für Philosophie und allgemeine Weltanschauung getan hatte – den allgemeinen griechischen Standpunkt für die Musik (und die Astronomie!) noch einmal bis zur letzten Konsequenz durchdenkt und ausformuliert.

Wie sehr hierbei alles aneinander hängt, zeigt sich darin, daß dieser Ausgang der griechischen Musik bei Ptolemäus in gewisser Weise, und dieses sogar mit äußerster Konsequenz, den Anfang der griechischen *μουσική* bei den Lesbiern wieder aufnimmt. Die griechische Entdeckung in der Musik ist, mit griechischen Worten wiederholt, das *διὰ πασῶν* (sc. *χορδῶν*)! Und eben dieses *διὰ πασῶν* versucht Ptolemäus mit äußerster Konsequenz zu „retten". Nur aus diesem Grunde erscheinen bei ihm (und nur bei ihm) die (von Gombosi so genannten) „Tiefstimmungs-Systeme" des Aristoxenos nicht. Sie haben sonst zwar ihren Platz in der Reihe der *τόνοι*, aber nicht in der seit je auf die Sieben-Zahl beschränkten Reihe der „Systeme" (Aristoxenos, Meibom S. 36, Z. 30).

Die Geschichte der *τόνοι* und der *συστήματα* in der griechischen Musik läßt sich jetzt, nachdem durch die Untersuchung von Gombosi die in Jahrhunderten aufgehäuften Mißverständnisse und Vorurteile ausgeräumt sind, so klar und deutlich wie nur möglich übersehen, und zwar leistet dabei, neben der philologisch richtigen Deutung der Namen, der mathematische, und also in vielen Einzelheiten zwangsläufige Charakter des Systems im ganzen unschätzbare Dienste. Dieses gilt insbesondere für das zentrale Faktum, das allein die Bezeichnung dieses Aufsatzes als „Ursprung der Musik" rechtfertigt: das, was die Griechen, instinktiv zunächst, und dann mit immer größerer Bewußtheit entdeckt haben, und was durch die ganze Geschichte der griechischen Musik und Musik-Theorie hindurch mit unbeirrbarer Konsequenz festgehalten worden ist, ist die heute von uns in dem sog. „Quinten-Zirkel" dargestellte natürliche Hierarchie der Tonstufen innerhalb der Oktave (als *διὰ πασῶν*, vgl. oben). Diese differenzierte Hierarchie der Tonstufen ist von der stumpfsinnig nivellierenden „Dodekaphonik", die heute als ein neuer, scheinbar moderner Anfang auftritt, obwohl sie von diesem griechischen Anfang als der Bedingung ihrer Möglichkeit herkommt und abhängt, durch eine Welt getrennt. Ihr Haupt-Gesetz ist, daß von den 12 Stufen des Kreises (die nicht zufällig an die 12 Stunden der Uhr erinnern – Musik und Astronomie gehen von Anfang an parallel) immer nur 7 gleichzeitig in Erscheinung treten. Aus dem Wechsel dieser Erscheinung ergibt sich dann – wie bei uns aus dem Wechsel der „Vorzeichen" die Dur-Moll-Tonarten – die *μεταβολή* der Sy-

steme und der *τόνοι*. Die Griechen ziehen daraus nun weiter die Konsequenz (und dieses ist so tief in ihrer den Heutigen völlig fremden instinktiv-idealistischen Denkweise gegründet, daß es bisher noch niemand bemerkt hat), daß nur diese sieben idealen Stufen, bzw., mit der Oktav-Wiederholung 8 Stufen, die dann also äußerlich in der Erscheinung ein je verschiedenes Gesicht annehmen – nicht nur nach den *τόνοι*, sondern auch nach den *γένη* – eigentlich existieren, eben als *διὰ πασῶν (χορδῶν)*, d. h. als ein Durchgang durch alle Saiten = Tonstufen, die es gibt (bei dem der siebente Schritt immer zu seinem Ausgangspunkte, eine „Oktave" höher oder tiefer, zurückführt). Also kann es auch nur 7 echte „Systeme" geben. Dieses hatte nach dem richtig verstandenen Zeugnis der Überlieferung schon Aristoxenos nicht nur gelehrt, sondern bereits in der Überlieferung vorgefunden (vgl. die oben angeführte Stelle), und Ptolemäus zieht daraus nun die Konsequenz, daß es auch nur 7 wirkliche *τόνοι* gibt. Dieses ist zwar ein Urteil über die musikalische Realität seiner Zeit, aber ein solches, das diese weder ändern will, noch gar frühere Zustände wieder heraufführen, sondern nur sie richtig verstehen, verstehen eben im Sinne der griechischen idealen Denkweise, die nicht „induktiv" (von der Erscheinung zum Begriff), sondern „deduktiv" (vom Begriff zur Erscheinung) vorgeht.

Entscheidend für das Verständnis der Intentionen des Ptolemäus ist das von Gombosi bereits herangezogene, aber noch nicht zur vollen Klarheit gebrachte Kapitel 11 des 2. Buches der Harmonielehre *(ὅτι οὐ δεῖ καθ' ἡμιτόνιον παραύξειν τοὺς τόνους)*[1]. Hier werden die 7 anerkannten *τόνοι* nach der *μέση* in ihrer Lage zueinander bestimmt, und zwar beginnend mit dem mixolydischen als dem obersten, bis herunter zum hypodorischen als dem untersten, der eine Quart unter dem dorischen liegt, so daß also vom obersten zum untersten *τόνος* ein Abstand von 2 Quarten besteht, und ein Rest-Ganzton übrig bleibt (der oben zu der sonst mit „hypermixolydisch" bezeichneten oberen Oktav-Wiederholung des Hypodorischen führt). Regel ist, daß niemals dieselben *δυνάμεις* verschiedener *τόνοι* auf denselben Platz *(τόπος)* fallen dürfen *(μηδέποτε τὰς ἐν διαφόροις τόνοις ὁμοίας δυνάμεις τοῖς τῶν αὐτῶν φθόγγων τόποις περιπίπτειν)*. „Plätze" gibt es aber nur 7, und zwar in unserem Falle (unter dem Rest-Ganzton zwischen dem hypermixolydischen und dem mixolydischen *τόνος*) mit der (idealen, weil nach den *γένη* noch differenzierbaren) Intervall-Reihenfolge: Halbton-Ganzton-Ganzton-Halbton-Ganzton-Ganzton (= 2 Quarten!).

Wenn man mehr als 7 *τόνοι* ansetzen würde *(πλειόνων τῶν τόνων παρὰ τούτους ὑποτιθεμένων)*, so würden an zwei Stellen in jeder Quart je 2 zusammenfallen *(ἀναγκαῖον ἔσται δύο τόνων μέσας ἑνὸς φθόγγου τόπῳ πάντως*

---

[1] In der Ausgabe von I. Düring, Göteborg 1930 (Göteborgs Högskolas Arsskrift 36 1), S. 64ff.

ἐφαρμόζειν[1]*)* – es gibt ja nur 7 legitime Plätze; denn wenn man alle Halbton-Schritte mit *τόνοι* besetzen würde, würde der durch die Verwandtschaft der *τόνοι* (die bei Quart-Abstand am größten ist) bestimmte „Modulations"-Prozeß, bei dem immer ein Teil, zur Ermöglichung der Vergleichung, wenn auch mit veränderter *δύναμις*, bleiben muß *(τινὰς ἐν τῷ συστήματι τηρεῖσθαι φθόγγους ἀκινήτους)*, aufgehoben – es würden die ganzen Systeme verschoben, und es fehlten die „Leittöne", an denen das Charakteristische der einzelnen *τόνοι* im Verhältnis zwischen wechselnden und bleibenden Tönen erkennbar wäre *(ὅλα κινεῖσθαι τὰ συστήματα . . . μηκέτι τηροῦντα κοινήν τινα τὴν ἐξαρχῆς τάσιν, ᾗ παραμετρηθήσεται τὸ ἴδιον τῆς φωνῆς)*. Z. B. wenn man (wie das die Aristoxenos-Schüler machen) zwischen „hypophrygisch" und „hypodorisch" einen *τόνος* einschiebt – den sie den tieferen hypophrygischen *τόνος* nennen *(καλούμενον ὑπ' αὐτῶν βαρύτερον ὑποφρύγιον)* – muß er bei der gegenseitigen Verwandlung der *τόνοι* (*ἐπειδὰν εἰς ἀλλήλους μεθαρμοζώμεθα τὸν κοινὸν φθόγγον εἰληφότας τόνους* wenn wir bestimmte *τόνοι* wählend, den ihnen gemeinsamen Ton in das entsprechende, je verschiedene System einsetzen) entweder dieselbe *μέση* haben wie der hypodorische (d. i. *f* nach unserer Bezeichnung), oder dieselbe wie der höhere hypophrygische (d. i. *g*). Denn nur diese beiden Möglichkeiten bestehen, wenn nun das ganze System von der *μέση* aus *(τῆς μέσης ἀκολουθήσουσιν αἱ τῶν λοιπῶν φθόγγων ἁπάντων ἐπιτάσεις ἢ χαλάσεις)* nach dem idealen Schema auf der jeweiligen Lage realisiert wird, die jeweilen um einen Halbton nach oben oder nach unten verschoben ist *(κινηθήσεται . . . ἐπιταθείς ἢ χαλασθεὶς ἡμιτονίῳ)*. Das heißt es ist der Abstand der *τόνοι* auf den Mechanismus der *μεταβολή* im ganzen zu beziehen, und daraus ergibt sich, daß eine mechanische Halbton-Verschiebung sinnlos ist, weil das Spiel der *μεταβολή* einzig durch die differenzierte Schrittfolge zustandekommt, und daher die bloße Verschiebung um einen Halbton (außer als Ergänzung des *δίτονος* zum Quartschritte) kein neues *εἶδος* ergibt *(ὥστε μηδ' ἂν ἕτερον ἔτι δόξαι τῷ εἴδει τὸν τόνον παρὰ τὸν πρότερον)*, sondern (im angeführten Falle) entweder wiederum *ὑποδώριος*, oder denselben *ὑποφρύγιος* (wie den anderen, den die Aristoxeneer davon unterscheiden), bloß daß er (als ganzer!) etwas höher oder etwas tiefer liegt, als der andere (*ἀλλ' ὑποδώριον πάλιν, ἢ τὸν αὐτὸν ὑποφρύγιον ὀξυφωνότερον τινὸς ἢ βαρυφωνότερον μόνον* – so ist, gegen Düring, statt *ὀξυφωνοτέρου τινὸς ἢ βαρυφωνοτέρου* zu lesen, was keinen Sinn ergibt) – was für das Spiel der *μεταβολή* als solches uninteressant ist. Es kann also nur 7 echte *τόνοι* geben!

Für das Verständnis der Ausführungen des Ptolemäus, und überhaupt des Mechanismus der *μεταβολή* der *τόνοι* im Griechischen, ist also von entscheidender Bedeutung der Begriff des „Platzes" *(τόπος)*. Diese Rolle des *τόπος*

[1] *ἐφαρμόζειν* ist ein Ausdruck der geometrischen Analysis für die „Kongruenz" von Figuren; vgl. von Fritz, Archiv für Begriffswissenschaft I, S. 72 ff.

geht schon aus den kurzen Andeutungen hervor, die die erhaltenen Fragmente der Harmonik des Aristoxenos über diese Zusammenhänge geben: *τῶν συστημάτων ἕκαστον ἐν τόπῳ τινὶ τῆς φωνῆς τεθὲν μελῳδεῖται* „jedes System wird realisiert, indem es in einen *τόπος τῆς φωνῆς* gesetzt wird" (S. 7, Z. 15 Meibom) ... *περὶ συστημάτων καὶ τόπων οἰκειότητος καὶ τόνων λεκτέον* „es ist zu handeln über die Systeme, die charakteristische Beschaffenheit der *τόποι* und die *τόνοι*" (Z. 24). Die Geschichte der griechischen Musik ist eine Geschichte der Erschließung dieser *τόποι* in ihren charakteristischen Verhältnissen. Hinter den *τόποι* und deren charakteristischen Verhältnissen stehen, wie schon erwähnt, die mathematischen Proportionen, die bei uns in dem sog. „Quinten-Zirkel" schematisch dargestellt werden. Auch im Griechischen tritt dieser zirkelhafte Charakter der Relationen der *τόποι*, wenn auch nie ausdrücklich gesagt, so doch in verschiedener Hinsicht gewissermaßen indirekt zutage. Der große dänische Philologe Carsten Höeg hat deshalb bereits (Gnomon VI, 1930, S. 657) in seiner Besprechung der Düringschen Ausgabe des Ptolemaios (zu Düring S. 53, Z. 14 = Buch II cap. 5 gegen Ende) festgestellt: „die Ausdrucksweise ist am leichtesten zu verstehen, wenn man sich die ganze Tonreihe vom Proslambanomenos bis Nete Hyp(erbolaion) als einen Zirkel vorstellt". Das heißt die Reihe *A-a-a'* (2 Oktaven!) des *τέλειον σύστημα* kehrt (von „oben" nach „unten" gelesen) bei *A* wieder zu ihrem Ausgangspunkte zurück, nach der Regel des Heraklit (B 103 bei Diels): *ξυνὸν ἀρχὴ καὶ τέλος ἐπὶ κύκλου περιφερείας* „gemeinsam ist Anfang und Ende auf dem Kreisumfange". Es gilt diese Zirkelhaftigkeit in der Darstellung des *σύστημα τέλειον* für das ganze Kapitel II, 5, und es erklärt sich dieses zunächst daraus, daß, wie auch der Herausgeber Düring in seinem Kommentar immer wieder feststellt (S. 222: „dieses System ist eigentlich nichts als eine Abstraktion, eine musikalische Arbeitshypothese sozusagen..."; S. 225: „die zweioktavige Grundskala... stellt sich Ptol. vollkommen abstrakt vor..."), Ptolemäus besonders konsequent an der Idealität der Tonstufen in den Systemen festhält. Offenbar aber geht diese Idealität des Systems für die griechische Musik-Vorstellung überhaupt bereits aus dem Namen des *προσλαμβανόμενος* hervor: alle anderen Ton-Stufen des Systems sind Feminina, zu beziehen auf *χορδή* = Saite und zugleich (ideale!) Ton-Stufe (vgl. S. 154, Anm. 1), der *προσλαμβανόμενος* aber (sozusagen *A*) ist ein bloßer *φθόγγος*, ohne einen eigenen *τόπος*, den er mit der *νήτη ὑπερβολαίων* (eingestrichenes *a'* sozusagen) teilt. Das *σύστημα τέλειον* ist der Inbegriff aller Systeme, deren Verwandlung ineinander es abbildet. Diese Verwandlung geschieht als *περιφορά* (Aristoxenos S. 6, Z. 25 Meibom), die wir dann, da ja bei den einzelnen Systemen so gut wie bei der ganzen *μεταβολή* durch die Systeme hindurch „Anfang und Ende (erste und letzte Stufe der Oktave) zusammenfallen", vereinfachend in dem Kreise der 7 Schritte der Oktave abbilden können:

d
e *c*
f *h*
g *a*

Den „Systemen" entsprechen dann in den *τόνοι* die *μέσαι:*

c
b *d*
a *es*
g *f*

Der Herabsetzung des „Wertes" im „System" entspricht die Hinaufsetzung *(ἐπίτασις)* der *μέση* in den *τόνοι*; vgl. die Explikation der 4 *τόνοι:* „dorisch" *(μέση b,* System *e – e'),* „phrygisch" *(μέση c,* System *d – d'),* „lydisch" *(μέση d,* System *c – c'),* „mixolydisch" *(μέση es,* System *h – h')* – und oben S. 154f.

Die „Systeme" sind nicht „Oktav-Ausschnitte" (Husmann, a.a.O., S. 50) – eine derartige Vorstellung ist Anachronismus, weil eine solche Reihe von Tonstufen, aus der man Oktaven herausschneiden könnte, noch gar nicht besteht. Die „Systeme" (im Umfange der Oktave) sind *εἴδη τοῦ διὰ πασῶν*: (nicht Oktav-Gattungen, sondern) „Formen" (vgl. oben S. 151) des Durchganges durch alle *(πᾶσαι)* Tonstufen, die es gibt: Und solche „Transformationen" gibt es, wie schon ausgeführt, nur 7 (mit der Oktav-Wiederholung 8), die freilich im Wechsel der *ἑστῶτες* und der *κινούμενοι*, der *γένη* und der *τόνοι* in einer unendlichen Mannigfaltigkeit in die Erscheinung treten. Der Anachronismus ist daher, wenn man von „Oktav-Gattungen" spricht, ein doppelter: 1) gibt es im Griechischen noch keine Skala, „Leiter", im Sinne der (beliebig verlängerbaren) fixen Reihe, sondern nur einen rhythmischen Zirkel der idealen Stufen *(δυνάμεις)* und dessen „thetische" Realisierung in den *τόνοι,* und 2) sind die Stufen innerhalb der beiden Tetrachorde, die mit dem Rest-*τόνος* zusammen die Oktave des *διὰ πασῶν* bilden, überhaupt nicht ein für alle Mal fixiert, sondern (in der Reihe der einzelnen *γένη* und *τόνοι*) einem geregelten Wechsel unterworfen.

Im Grunde genügt es schon, die kläglichen Reste, die wir von Aristoxenos in der Original-Fassung besitzen, genau zu lesen, um über Bedeutung und gegenseitiges Verhältnis von *εἶδος (σχῆμα), σύστημα* und *τόνος* Klarheit zu gewinnen. Dabei besteht zwischen *σύστημα* und *εἶδος* eine gewisse Überschneidung, weswegen es nicht ganz leicht ist, sie auseinanderzuhalten (und weswegen man ja auch die „Systeme" im Umfange der Oktave – die wichtigsten – in der Neuzeit „Oktav-Gattungen", *εἴδη τοῦ διὰ πασῶν* genannt hat). Aus Aristoxenos geht aber jedenfalls ganz klar hervor, daß *σύστημα* der allgemeinere (bzw. auch „neutralere") Begriff ist, weswegen er auch die Harmonik im ganzen die „Lehre von den Systemen und den *τόνοι*" nennen kann (vgl. oben S. 149). Grob gesagt, kann man den Unterschied zunächst so bezeichnen, daß *σύστημα* (wie schon der Name anzeigt) ein „synthetischer",

εἶδος aber (in derselben Hinsicht!) ein „analytischer" Begriff ist: in den „Systemen" werden die idealen Formen der Musik zunächst aufgebaut, bis zum *τέλειον σύστημα* hin, dem, wie ausgeführt, dem modernen „Quinten-Zirkel" in der Funktion (nicht im Aufbau!) entsprechenden vollständigen Rahmen-Schema der harmonischen Kombinatorik – die *εἴδη* aber entspringen einer nachträglichen Betrachtung der aufgebauten „Systeme"! Sie bezeichnen die einzelnen Gestalten in ihrer kombinatorischen Ordnung. Aus diesem Grunde kann auch dem *τέλειον σύστημα* (dem Bau im ganzen) kein *εἶδος* entsprechen: es gibt nur Quarten-*εἴδη*, Quinten-*εἴδη* und Oktaven-*εἴδη*. Und mit einer Aufzählung der Quarten-*εἴδη* brechen die uns erhaltenen Fragmente der Harmonik des Aristoxenos ab. Das Tetrachord der Quart setzt sich aus 3 Intervallen zusammen, darunter ein „Halbton", der 2 Ganztöne übrigläßt, oder auch 2 „Vierteltöne" neben einem „Ditonus". In jedem Falle ergeben sich daraus 3 Möglichkeiten der Kombination, indem entweder der „Halbton" oder der „Ditonus" unten oder oben oder in der Mitte steht. Bei Aristoxenos wird nur der zweite Fall angeführt (also das enharmonische oder auch chromatische Genos): 1) die beiden Vierteltöne oder „Dieseis" (= dem Pyknon) stehen „unten", 2) auf beiden Seiten des „Ditonus" steht eine „Diesis", 3) das „Pyknon" steht über dem „Ditonus". Nur diese 3 *εἴδη* der Quart kann es geben, „weil die Teile des *διὰ τεσσάρων* sich nicht anders legen lassen". Dieses ist alles, was wir an authentischen Nachrichten über die konkrete Anwendung des *εἶδος*-Begriffes auf die musikalischen Formen vor der Kaiserzeit besitzen. Vielleicht verdankt dieser Begriff des *εἶδος* überhaupt erst der in der platonisch-aristotelischen Schulpraxis ausgebildeten Klassifikations-Technik nach *γένος* und *εἶδος* (Genus und Species) seine Existenz. Die Einteilung in *γένη* stammt nach Porphyrios (Düring, 136, 13) von Archytas, also aus der Zeit Platos; von dieser stellt die Einteilung in *εἴδη*, wie wir sie bei Aristoxenos finden, die Unter-Teilung dar, weil sie sich jeweils bloß auf die *τάξις*, die „Reihenfolge", bezieht, und also die vorherige Fixierung des *γένος* – in dem angeführten Beispiel *ἐναρμόνιον* oder auch *χρῶμα* – voraussetzt.

Gegenüber dieser im Ursprung sozusagen „kontemplativen", theoretischen Betrachtungsweise – nach Art der platonischen Dihäretik – ist der Begriff des „Systems" von vorneherein „praktisch", „konstruktiv" gedacht – konstruierend wie die mathematischen Begriffe. Diese Konstruktion ist (eben dieses verkennen alle, die von der diatonischen oder irgendeiner anderen Tonleiter wie von etwas Gegebenem ausgehen – und ich kenne keinen Interpreten der griechischen Musik, der dieses nicht getan hätte), wie die mathematische, eine *constructio ex nihilo,* d. h. eine voraussetzungs-lose Konstruktion, zunächst von „Quanten" oder „Größen" *(μεγέθη),* und dann von „Figuren" (*σχήματα,* vgl. Aristoxenos Meibom 96, 3): Wie in der Geometrie aus Punkten die Linie oder Strecke, aus diesen die Figur wird, so verbinden sich die

„Töne“ *(φθόγγοι)* zu „Intervallen“ *(διαστήματα)*, die *διαστήματα* aber zu *συστήματα* (ibidem 98, 17; 99, 11; 100, 5; 108, 6). Die „Systeme“ sind „Systeme“ von „Bedeutungen“, und zwar von Bedeutungen, die im Verhältnis zueinander sich bestimmen, und die deshalb, im Gegensatz zu den Wörtern und Formen der Sprache, (im Rahmen des Systems) „apriorisch“ bestimmt, und daher unmittelbar einsichtig sind (was die griechischen Theoretiker, vor allem Aristoxenos, mit dem Ausdruck *φύσει* bezeichnen).

Damit verbindet sich dann eine andere Besonderheit, die vor allem anderen bisher die Analogie der musikalischen Konstruktion bei den Griechen mit den natürlichen Verhältnissen in der Sprache für die Interpreten verdeckt hat: die „Werte“ der Systeme sind zu verstehen als „Werte“ *(δυνάμεις)* bestimmter, verhältnis-mäßiger „Lagen“ *(θέσεις)*; „Thesis“ und „Dynamis“ verhalten sich daher, wie der Lautkörper eines Wortes zu seiner Bedeutung, es stehen aber leider in diesem Falle für die *Bezeichnung* der Thesis keine anderen Termini zur Verfügung, als die Namen der (8 oder 15) Tonstufen *(χορδαί*[1]*)* als *δυνάμεις*, was dann – da das für die Griechen „Selbstverständliche“ und deshalb nicht ausdrücklich Gesagte seit dem Abbrechen der direkten theoretischen Tradition im frühen Mittelalter nun nicht mehr selbstverständlich ist – zu dem heillosen Durcheinander geführt hat, das erst heute sich zu entwirren beginnt.

Die Schwierigkeit in der Bezeichnung, die zu dieser lästigen Homonymie führte, entsteht praktisch dadurch, daß (in der *μεταβολή*, der „Transformation“ der Systeme) dieselbe „Thesis“ verschiedene *δυνάμεις* annimmt (der locus classicus dafür, den Gombosi S. 86[1] interpretiert, und den auch Husmann in seiner Besprechung der Arbeit von Gombosi anerkennt, ist Aristides Quintilianus 11, 14ff. bei Jahn). Um dem zu entsprechen, muß sich infolgedessen die Grund-Skala der Standard-*δυνάμεις* (*σύστημα ἀμετάβολον* und, als Ganzes, *σύστημα τέλειον* genannt), damit sie den Wechsel der Werte als Maß bezeichnen kann, mit ihren eigenen Werten von einer bestimmten, konkreten Thesis lösen. Eben dieses wird, wie Gombosi erkannt hat, u. a bezeichnet dadurch, daß man sagt, in der gemeinten Lage ist der Wert-Verlauf so, als ob *(οἷον)* es sich um die und die Lage (des Standard-Systems) handele. Husmann (a. a. O., S. 50) betont, die Tragweite der Entdeckung Gom-

---

[1] *χορδή* ist, wie oben schon erwähnt, nicht nur die reale Saite, sondern auch die ideale Tonstufe, wie es Sachs (ZfMw VI, S. 294) und Düring (Kommentar zu Ptolemaios und Porphyrios, S. 224) bereits festgestellt haben. Dieses entspricht dem allgemeinen Drang zur Idealisierung der Wortbedeutungen in der griechischen Denkform, dem auch die platonischen Ideen-Lehre entspringt (an der Aristoteles nur durch ihre logischen Schwierigkeiten irre wurde – in der unbewußten Form seines Denkens bleibt er so „platonisch“ wie irgendein Grieche), und der u. a. die Saiten-Namen als „Musen“ zu Göttinnen werden läßt; vgl. P. Kucharski, *Etude sur la doctrine Pythagoricienne de la Tétrade*, Paris 1952, S. 76 – C. Sachs hat daraus (Dtsches Jb. d. Musikwiss. 1956, S. 1ff.) ganz abwegige Folgerungen für die „älteste Tonleiter Griechenlands“ gezogen.

bosis abschwächend, daß nicht alle kaiserzeitlichen Abschreiber in diesem Falle das „als ob“ *(οἷον)* ausdrücklich anwenden, und möchte darin sogar ein Residuum aus Aristoxenos sehen. In Wirklichkeit ist dieses vollkommen belanglos. Indessen wird bei Aristoxenos tatsächlich zweimal die *οἷον*-Ausdrucksweise gebraucht, zwar nicht bei der Beschreibung eines Oktav-Systems (eine Gelegenheit dazu ist in den kläglichen Überresten, die wir von Aristoxenos noch haben, überhaupt nicht gegeben), wohl aber bei der Beschreibung der Struktur des Quart-Tetrachords, vgl. (113, 22 und) 137, 2: *αἱ δὲ τῶν γενῶν διαφοραὶ λαμβάνονται ἐν τετραχόρδῳ τοιούτῳ, οἷόν ἐστι τὸ ἀπὸ μέσης ἐφ' ὑπάτην, τῶν μὲν ἄκρων μενόντων, τῶν δὲ μέσων κινουμένων, ὁτὲ μὲν ἀμφοτέρων, ὁτὲ δὲ θατέρου.* Das Tetrachord *μέση-ὑπάτη* (sozusagen *a – e*) ist hier die „Standard-Form“ des Tetrachords im Wechsel der *γένη*, bei dem die beiden Rahmen-Töne fest bleiben, die beiden inneren *(λιχανός* und *παρυπάτη, g* und *f*, – aber diese als Stufen, die *keinen festen Platz haben)* einen variablen *τόπος* einnehmen, mit dessen Spielraum sich Aristoxenos, insbesondere im 3. Buche, in der ausführlichsten und pedantischsten Weise beschäftigt. Diese (an sich schon wandelbare) „Standard-Form“ kann dann wiederum im Wechsel der *μεταβολή* auf die verschiedensten konkreten Lagen angewendet werden.

Die Standard-Form der „Oktave“ vollends (*νήτη – ὑπάτη*, sozusagen *e'* – *e* zunächst) ist, bei all den verschiedenen Arten von „Transformation“, auf die sie angewendet werden kann, so labil und unbestimmt, daß sie schließlich nur noch eine Art von Numerierung der Stufen darstellt. Daß er diese Konsequenz nicht gezogen hat, ist für Gombosi – wie schon angedeutet – bei der Interpretation des Ptolemäus zum Verhängnis geworden. Stein des Anstoßes ist hier insbesondere das von den *τόνοι* handelnde cap. 11 des 2. Buches, von dem oben S. 158 bereits wesentliche Teile angeführt und erklärt wurden. Zu berücksichtigen ist zunächst, daß das Kapitel weniger eine schlichte Darlegung der „Lage“ der *τόνοι*, als eine Polemik gegen diejenigen ist, die „für jede Halbton-Stufe der Oktave einen Tonos ansetzen“ (das sind in seiner Meinung die Aristoxeneer). In Wirklichkeit ist der Unterschied zwischen Ptolemaios und Aristoxenos aber gar nicht so groß. Selbständige *τόνοι* hat Aristoxenos (wie wir, zwar nicht aus den erhaltenen Fragmenten, aber doch aus den Handbüchern der Kaiserzeit entnehmen können) acht angenommen, entsprechend den Stufen der Oktave, die übrigen sind nur Nebenformen, und werden ausdrücklich so bezeichnet. Von diesen 8 lehnt Ptolemaios allerdings (in Kap. 8) den achten („hypermixolydisch“, eine Oktave über dem „Hypodorischen“) als eine bloße Wiederholung des ersten (hypodorisch) auch noch ab. Das Kapitel 11 schließt dann diese Auseinandersetzung über die *τόνοι* ab mit dem Argument, daß nur 7 „Plätze“, *τόποι*, für die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* vorhanden sind, die vom vorletzten aus (der letzte ist ja die Wiederholung des ersten) von oben nach unten (d. h. quasi *d* bis *e*

in der Standard-Oktave) aufgezählt werden, wobei jedem *τόπος* ein *τόνος* zugeteilt wird, vom „mixolydischen" (*d* als *παρανήτη es* zu realisieren) bis zum „hypodorischen" (*e* als *ὑπάτη f* zu realisieren) hinunter. Diese schematische Bezeichnung der *τόνοι* kann nicht (wie es immer wieder, auch, im Gegensatz zu seinem sonstigen Standpunkt, bei Gombosi, geschieht) als konkrete Positions-Bezeichnung verstanden werden, weil eine solche Ordnung, zwischen *d* und dem unteren *e* angesetzt (also: Ganzton-Halbton-Ganzton-Ganzton-Ganzton-Halbton), den für die *τόνοι* zu fordernden Abständen völlig widersprechen würde. Vielmehr muß die prinzipielle Variabilität des *τόπος* berücksichtigt werden, wie wir sie schon aus Aristoxenos kennen, und wie sie Ptolemaios selbst in den oben erklärten Teilen des Kapitels II, 11 fordert oder voraussetzt, indem er erklärt, daß der Halbton-Schritt an sich keinen *τόνος* begründen kann. Dieses kann nur eine *μεταβολή*, bei der die *τόνοι* von den „Systemen" her (im Verhältnis dieser zueinander) in ihrer geregelten Abfolge bestimmt werden (vgl. dafür die beiden Tabellen auf S. 160, mit den dazu gegebenen Erläuterungen; der konkrete Ablauf der *μεταβολαί* ergibt sich in der Wechselbeziehung von *θέσις*- und *δύναμις*-Abfolge nach den beiden Tabellen).

Dieses von Gombosi im allgemeinen erarbeitete Resultat gilt auch für Ptolemaios. Es besteht keinerlei Notwendigkeit, ihm eine Sonderstellung zuzugestehen, weil uns die Bemerkungen des Ptolemaios selbst, die oben besprochen wurden, in bezug auf die Verwirklichung des angegebenen Schemas, im Rahmen der allgemeinen Praxis der Versetzung der Oktave *e'* – *e* in den Raum *f'* – *f* (über die später noch gesprochen werden wird) dann dazu noch, je nach den Notwendigkeiten der *μεταβολή*, einen Halbton nach unten oder auch nach oben Spielraum geben, so daß einer Verwirklichung des Schemas *d* – *e* als *es* – *d* – *c* – *b* – *a* – *g* – *f* (das sind die *μέσαι* der 7 „klassischen" *τόνοι*, deren Festlegung, wie wir noch sehen werden, letztlich bis auf Terpander, also bis ins 7. Jh. v. Chr. zurückgeht) nichts im Wege steht!

Diese „Gleichschaltung" des Ptolemaios mit der allgemeinen Praxis (wie sie von Gombosi erschlossen wurde und hier von uns in den beiden Tabellen auf S. 160 schematisch dargestellt ist) wird nun zu einer absoluten Notwendigkeit gemacht durch die Tabellen des Ptolemaios am Ende des 2. Buches. In diesen rechnet Ptolemaios die *μεταβολή* nach den *τόνοι* in den zu seiner Zeit üblichen *γένη* aus. Gombosi versucht sie in seinem Kapitel VII zu interpretieren, verfehlt aber ihren Sinn, weil er, durch Kapitel II, 11 verwirrt, gegen seine sonstige, richtige Annahme (die Grund-Oktave, innerhalb der die Schemata der „Systeme" realisiert werden, = *f'* – *f*!), die Angaben des Ptolemaios auf die Oktave *e'* – *e* bezieht, und damit in diesem Falle in den Riemann-Abert-Düringschen Irrtum zurückfällt, den er im übrigen entlarvt hat.

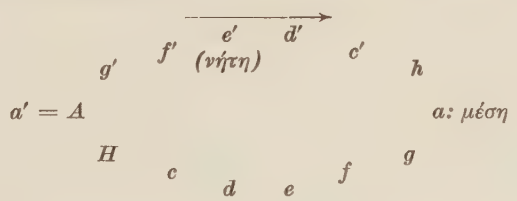
Die Tabellen des Ptolemaios setzen die Schemata der Systeme so in die *τόποι* der *τόνοι*, wie es die folgende Aufstellung zeigt.

Zugrunde gelegt wird die Realisierung in der Oktave *f'–f* ; die beweglichen (nach den *γένη* variablen) Tonstufen der *τόνοι* sind eingeklammert; fest sind die beiden Rahmentöne der Oktave und das mittlere Intervall (die *διάζευξις*), deren gegenseitige Lage in den *τόνοι* zunächst das Verhältnis der *τόνοι*, und damit die *μεταβολή* bestimmt; die linke Kolumne gibt den *τόνος* in der Lage *f–f* (nach der von Gombosi eingeführten Bezeichnungsweise), die rechte Kolumne die Interpretation des *τόνος* durch das Schema des zugehörigen „Systems".

mixolydisch:		lydisch:		phrygisch:		dorisch:	
f	*h*	*(f)*	*c*	*(f)*	*d*	*f*	*e*
es	*a*	*e*	*h*	*(es)*	*c*	*(es)*	*d*
(des)	*g*	*d*	*a*	*d*	*h*	*(des)*	*c*
(ces)	*f*	*(c)*	*g*	*c*	*a*	*c*	*h*
b	*e*	*(b)*	*f*	*(b)*	*g*	*b*	*a*
(as)	*d*	*a*	*e*	*(as)*	*f*	*(as)*	*g*
(ges)	*c*	*(g)*	*d*	*g*	*e*	*(ges)*	*f*
f	*h*	*(f)*	*c*	*(f)*	*d*	*f*	*e*

hypolydisch:		hypophrygisch:		hypodorisch:	
(f)	*f*	*(f)*	*g*	*f*	*a*
e	*e*	*(es)*	*f*	*(es)*	*g*
(d)	*d*	*d*	*e*	*(des)*	*f*
(c)	*c*	*(c)*	*d*	*c*	*e*
h	*h*	*(b)*	*c*	*(b)*	*d*
a	*a*	*a*	*h*	*(as)*	*c*
(g)	*g*	*g*	*a*	*g*	*h*
(f)	*f*	*(f)*	*g*	*f*	*a*

Neben dieser Realisierung der Systeme im Tonraum *f' – f* (*ἀπὸ νήτης* genannt, d. h. die Werte *e' – e* des idealen Systems umfassend) gibt Ptolemaios auch die Werte für ihre Realisierung *ἀπὸ μέσης*, d. h. als Oktave *a – A* des idealen Systems *(τέλειον σύστημα ἀμετάβολον)*. Dieses ideale System, auf das beide Realisierungen zu beziehen sind, besteht aus 2 Oktaven, bei denen „Kopf" *(a' = νήτη ὑπερβολαίων)* und „Schwanz" *(A = προσλαμβανόμενος)* sich als ideale Gestalt zum „Zirkel" zusammenschließen (vgl. oben S. 159). Es läßt sich demnach dieses ideale *σύστημα τέλειον* so in seinen Werten schematisch als Zirkel darstellen:



Bei der Realisierung *ἀπὸ μέσης* steht die Quart, die im ursprünglichen System *(ἀπὸ νήτης)* „unten" liegt, vielmehr über der Quint der Oktave. Bei einer Zusammenziehung der beiden ptolemäischen Schema-Typen der Oktave *(ἀπο νήτης* und *ἀπὸ μέσης)* ergibt sich, wenn wir das die beiden verbindende gemeinsame Quart-Tetrachord in die Mitte nehmen, das folgende Bild.

(Die beweglichen Tonstufen sind wieder eingeklammert; die Lage der *διάζευξις* in den *τόνοι* wird durch ◇ bezeichnet).

abstrakte Bezeichnung der *δύναμις* (= *τόπος* „Platz" abstrakt[1])	relative Lage der *δυνάμεις* in den *τόνοι*: mixolyd.	lyd.	phryg.	dor.	hypolyd.	hypophr.	hypodor.
nētē *(e)*:	*f*	*(f)*	*(f)*	*f*	*(f)*	*(f)*	*f*
	◇	*e*	.	.	*e*	.	.
	es	◇	*(es)*	*(es)*	.	*(es)*	*(es)*
(Quintabstand!)	.	*d*	*d*	.	*(d)*	*d*	.
	(des)	.	◇	*(des)*	.	.	*(des)*
	.	*(c)*	*c*	: *c* :	*(c)*	*(c)*	*c*
	(ces)	.	.	◇	*h*	.	.
mésē *(a)*:	*b*	*(b)*	*(b)*	*b*	◇	*(b)*	*(b)*
	.	*a*	.	.	*a*	*a*	.
(Quartabstand!)	*(as)*	.	*(as)*	*(as)*	.	◇	*(as)*
	.	*(g)*	*g*	.	*(g)*	*g*	*g*
	(ges)	.	.	*(ges)*	.	.	◇
hypátē *(e)*:	*f*	*(f)*	*(f)*	*f*	*(f)*	*(f)*	*f*
				.			
				(es)			
(Quintabstand!)				.			
				(des)			
				c			
				.	*h*		
proslamban. *(a)*:	*b*	*(b)*	*(b)*	*b*	.	*(b)*	*b*
					a		

Der hypolydische *τόνος* weicht von allen anderen *τόνοι* dadurch ab, daß er mit seiner *διάζευξις (h – a)* rittlings auf der Grenzscheide von *e–a*-Quint und *a-e*-Quart der übrigen *τόνοι* steht (in unserer Tabelle durch den oberen Strich markiert – der Strich müßte natürlich genaugenommen die Tonstufen-Bezeichnungen durchstreichen). Dieses kommt in den Tabellen des Ptolemaios dadurch zum Ausdruck, daß der hypolydische *τόνος* (vgl. S. 79 in der Ausgabe von Düring) als einziger eine besondere Tabelle für den Wertverlauf *ἀπὸ μέσης* braucht; bei allen anderen genügt eine Verweisung: der mixolydische verläuft *apò mésēs* (d. h. von *b* ab) *οἷον e d c h* usw., also genauso wie der dorische *apò nētēs* (vgl. die Tabelle oben S. 165 und S. 160), weiter lydisch apo m. = hypolydisch apo n., phrygisch apo m. = hypophrygisch apo n., dorisch apo m. = hypodorisch apo n., hypophrygisch apo m. = lydisch apo n., hypodorisch apo m. = phrygisch apo n. Hypolydisch apo m. läßt sich aber nicht, der sonstigen Ordnung entsprechend, mit mixolydisch apo n. wiedergeben – weil im Hypolydischen allein von allen *τόνοι* das *ἀπὸ μέσης* wie Ptolemaios es versteht, wie aus der obigen Tabelle ersichtlich, mit

[1] Von Ptolemaios auch *(αὐτὴ ἡ) θέσις* [Düring 52, 1; kommentiert mit *τὸ ὀξύτερον ἁπλῶς ἢ βαρύτερον*, es kommt also nur auf die Reihenfolge an!!] genannt bzw. *δύναμις κατὰ τὴν θέσιν*, d. h. die als (abstrakte) *θέσις*, abstrakte „gegenseitige Lage" verstandene *δύναμις*.

einem „Tritonus“ *(h – a – g – f)* einsetzt – womit wir übrigens wiederum einen klaren Beleg für die oben (S. 163) behauptete Elastizität, Abstraktheit, oder wie man es nennen will, der rein „dynamischen“ Tonstufen-Bezeichnungen bei Ptolemaios bekommen haben, denn „konkret“ (im verwirklichten *τόνος*) handelt es sich ja bei dem *h* nicht um eine *μέση* sondern um eine *παραμέση*!

Zur schärferen Beleuchtung der Angaben des Ptolemaios über diesen Punkt (der Definition der *τόνοι apo nētēs* und *apo mésēs*), und überhaupt, wird es nun notwendig, auf die zahlenmäßige Bestimmung der Tonstufen bei Ptolemaios etwas näher einzugehen. Diese geschieht prinzipiell an der Saite. Aber Düring (Komm. S. 43f.) macht schon darauf aufmerksam, daß die angegebenen Ziffern zu einem großen Teile unmöglich auf einer exakten Beobachtung an der Saite beruhen können. Vielmehr werden die Intervalle, die man zu hören glaubt, auf Grund apriorischer Erwägungen systematisiert, und dann dieses System womöglich nachträglich an der Saiten-Länge verifiziert. Wir haben es also auch hier mit dem idealen System zu tun[1]! Das System, wie Ptolemaios es sieht, beruht aber auf den faktischen musikalischen Formen der Zeit, die es nur (richtig) interpretieren, und nicht, wie Gombosi meint, irgendwie korrigieren will. Im besonderen aber haben wir in den Angaben des Ptolemaios über die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* eine geradezu unschätzbare Quelle für das faktische Funktionieren der antiken Musik, die meines Wissens bisher überhaupt noch nicht als solche ausgenutzt worden ist.

Ptolemaios setzt die von ihm ermittelten Verhältnisse in der Oktave in ein Bezifferungs-System um, das man am nächsten dem bekannten, gleichfalls von ihm eingeführten astronomischen und geographischen Grad-Netz vergleichen kann. Die *λόγοι* der Intervalle ($^2/_1$ = Oktave, $^3/_2$ = Quint, $^4/_3$ = Quart, $^9/_8$ = „Ganzton“ usw.) werden von ihm zunächst auf die Zahlen von 60 bis 120 bezogen (so, daß der Fortschritt von 60 bis 120 den Abstand einer Oktave, der von 60 bis 90 den einer Quint bedeutet, usw.) und die ganzen Zahlen dann durch „Sexagesimal-Brüche“ ergänzt, die man den „Minuten“ (m) des Grad-(g)Netzes des Globus vergleichen kann; *67g30m*, in unserer Tabelle geschrieben *67,30* (was also keinen „Dezimalbruch“ bedeuten soll!), bedeutet so, von *60* aus gerechnet, den Ganzton-Abstand ($^9/_8$). Ich gebe hier jetzt als Beispiel für die Methode des Ptolemaios in Tabellenform seine Ziffern für die 7 „klassischen“ *τόνοι*, geordnet nach ihrer Verwandtschaft in der *μεταβολή*, in einem *γένος διάτονον*, das sich aus *τετράχορδον διτονιαῖον* und *τετράχορδον τονιαῖον* zusammensetzt[2], d. h. das in der zentralen Oktave des *σύστημα τέλειον* folgendermaßen gebaut ist: $^9/_8.^9/_8.^{256}/_{243}$ (= $^4/_3$).$^9/_8$ *(διάζευξις)*.$^9/_8.^8/_7.^{28}/_{27}$ (die *διάζευξις* ist wieder durch ◇ markiert):

[1] So auch VAN DER WAERDEN, *Die Harmonielehre der Pythagoreer*, Hermes 78, 1943, S. 173ff.

[2] Vgl. dazu GOMBOSI, S. 101.

approximative Tonstufen-Bezeichnung: Interpretationen des Pt. in Ziffern der Werte der Stufen für die *τόνοι*[1]

	mixolyd.	dor.	hypodor.	phryg.	hypophryg.	lyd.	hypolydisch:	
f:	*60*	*60*	*60*	*60*	*60*	*60* // $^{256}/_{243}$	*60,57* $^{28}/_{27}$	
e:	◇$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{8}/_{7}$	*63,13*	*63,13*	
es:	*67,30*	*67,30*	*67,30*	*67,30*// $^{256}/_{243}$	*68,34* $^{28}/_{27}$	◇$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	
d:	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{8}/_{7}$	*71,07*	*71,07*	*71,07*	*71,07*	
des:	*75,56*	*75,56*// $^{256}/_{243}$	*77,09* $^{28}/_{27}$	◇$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	
c:	$^{8}/_{7}$	*80*	*80*	*80*	*80*	*80*	*80* $^{256}/_{243}$	*ἀπὸ μέσης*:
ces:	*86,47* $^{28}/_{27}$	◇$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{8}/_{7}$ *h:*	*84,17*	= 56,11
b:	*90*	*90*	*90*	*90*	*90* // $^{256}/_{243}$	*91,26* $^{28}/_{27}$	◇$^{9}/_{8}$	◇
a:	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{8}/_{7}$	*94.49*	*94,49*	*94,49*	= 63,13
as:	*101,15*	*101,15*	*101,15* // $^{256}/_{243}$	*102,51* $^{28}/_{27}$	◇$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	
g:	$^{9}/_{8}$	$^{8}/_{7}$	*106,40*	*106,40*	*106,40*	*106,40*	*106,40*	= 71,07
ges:	*113,54* // $^{256}/_{243}$	*115,43* $^{28}/_{27}$	◇$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{8}/_{7}$	
f:	*120*	*120*	*120*	*120*	*120*	*120* // $^{256}/_{243}$	*121,54* $^{28}/_{27}$	= 81,16
(*e*:						*126,26*	*126,26*	= 84,17 usw.

Was bisher das Verständnis für das System der griechischen Musik, seinem eigentlichen Wesen nach – auch noch bei Gombosi – vor allem gehemmt hat, ist die Schwierigkeit der Umstellung auf die abweichende Form des Denkens (Denkens im weitesten Sinne verstanden) im Griechischen. Die griechische Denkform ist, von dem griechischen Begriffe der *φύσις* her (der die Quelle unseres Begriffes „Natur", und doch von diesem radikal verschieden ist), *primär* auf die in intuitiv-apriorischer, „begrifflicher" Anschauung erfaßte „*Regel*" bezogen, die als dieser Anschauung vorgegeben vorausgesetzt wird (dieses liegt in dem griechischen Begriffe des *νοεῖν* und der *νόησις*, im Gegensatz zu *denken* oder *cogitare* – ich werde über diese Fragen in dem bereits wiederholt in Aussicht gestellten Aufsatz „Musiké und Logos", in Lexis IV 2, ausführlich handeln) – während der moderne Wissenschaftler (und der moderne Mensch ist im Prinzip „Wissenschaftler", oder will sich als solchen) *prinzipiell,* unbeschadet seiner persönlichen Weltanschauung, *induktiv* verfährt, und daher für das am vorgegebenen Maß orientierte griechische Denken kein Verständnis hat. Die alles beherrschende Regel in der griechischen Musik aber ist, wie ich schon wiederholt hervorgehoben habe, die (im griechi-

[1] (zwischen den Ziffern stehen die Intervalle; gleiche Ziffern sind tonal ambivalent; ein // weist auf die Nicht-Umsetzbarkeit an dieser Stelle hin)

schen Sinne der *φύσις*) „natürliche" Gestalt der 7 Tonstufen oder Tonschritte, die sich zum Durchgang des *διὰ πασῶν* zusammenfügen.

Zu dieser durch die „Physis" bestimmten Idee der Regel-mäßigkeit gehört allerdings mit (etwa entsprechend dem Verhältnis von *εἶδος* und *ὕλη* bei Aristoteles) eine Anwendung auf die Materie des Tones (des *φθόγγος*): dieser *φθόγγος* an sich, und die „Rolle", die er (im geregelten System) jeweils spielen oder darstellen kann, ergeben zusammen das Wechselspiel des Ablaufes der musikalischen Formen *(μελῳδία, μελῳδεῖν)*. Dieses schillernde Spiel (*μελῳδία* ist das Spiel selbst, und nicht, wie bei uns, eine „gefrorene" Form dieses Spiels!) kommt somit dadurch zustande, daß *derselbe* Klang im geregelten Wechsel der Formen jeweils *verschiedene* Funktionen an- oder übernimmt. Dazu muß 1. ein Klang als derselbe festgehalten und 2. an ihm eine Verschiedenheit der Funktion festgestellt werden. Das in unserer Tabelle vorgeführte Bezeichnungs-System des Ptolemaios zeigt, daß schon das Erste eine ideale Setzung impliziert, die von Ptolemaios in einer dem Gradnetz des Globus analogen Weise definiert wird. Die Bestimmung des Tones ist sogar noch idealer, als dieses geographische Gradnetz, weil man hierbei gewissermaßen Nord- und Süd-Pol (die beiden Ende der Oktave) an eine ganz beliebige Stelle des „Globus" der Töne setzen kann.

Daß die *μεταβολή*, die „Transformation" der griechischen Musik, als ein solches Zusammenspiel von Identifikation und Unterscheidung – identifizierendes Festhalten einer bestimmten realen Tonstufe, und zugleich deren Differenzierung durch Zuweisung an eine Stelle in einem idealen System – zu verstehen ist, geht aus allen Beschreibungen und Definitionen der *μεταβολή* hervor (vgl. außer dem locus classicus bei Aristides Quintilianus – oben S. 162 – etwa die oben S. 158 zitierten Stellen aus Ptolemaios II, cap. 11).

Der antike Hörer orientiert sich, wie alle Zeugnisse übereinstimmend versichern, von der *μέση* – dem „Zentrum" der gemeinten Oktave her. Dieses bestätigt sich in den Tabellen des Ptolemaios auch insofern, als die Konstruktion der Intervalle (nach der Regel von *γένος* und *[εἶδος =] τόνος*) von der Mitte her erfolgt, und in der Reihe der *τόνοι* vom dorischen aus. Der hypolydische *τόνος* steht infolgedessen in der Bewegung der *τόνοι* am Ende, was sich in unserer Tabelle in der relativen Unregelmäßigkeit seiner Zahlenverhältnisse äußert, so daß nur eine Stufe (das *c*) auf dem Wert *80g* stehen bleibt, den es in *δωριστί* hatte. Gerade diese Stufe war auf der anderen Seite (in *μ[ε]ιξολυδιστί*) zu ‚*ces*' alteriert worden (mit dem realen Werte *86g47m* nach Ptolemaios).

Zunächst aber wird, wie gesagt, das musikalische Formenspiel durch die bloße Wert-Verwandlung der real identischen Tonstufen bestimmt. In unserer Tabelle sehen wir so, daß der von Ptolemaios mit *67g30m* definierte Ton, je nach der Umgebung in der er erscheint, z. B. im *γένος δ' (= διάτονον διτονιαῖον* plus *διάτονον τονιαῖον)* im mixolydischen *τόνος* den Wert *μέση (a)*,

im dorischen den Wert *παρανήτη (d)*, im hypodorischen den Wert *παρανήτη ὑπερβολαίων (g)*, im phrygischen den Wert *τρίτη (c)* annimmt, weil in diesem *γένος δ'* des Ptolemaios in diesen 4 *τόνοι* an dieser Stelle ein $^{9}/_{8}$-Intervall auftritt, das von denselben realen – mit verschiedenen idealen Werten bekleideten – Tonstufen begrenzt ist.

Nur dieses *γένος δ'* haben wir hier herangezogen; Ptolemaios registriert in den Original-Tabellen 5 „übliche *γένη*" *(γένη συνήθη)*, numeriert als: *α'*, *β'*, *γ'*, *δ'*, *ε'*; die alte Unterscheidung der Genera: *ἐναρμόνιον, χρῶμα, διάτονον* hatte offenbar für seine Zeit jede praktische Bedeutung verloren, nicht jedoch das Prinzip der variablen Tetrachord-Konstruktion (von den feststehenden Rahmentönen aus), das in unserem Falle dazu führt, daß die dritte Stufe der beiden Tetrachorde der Oktave nach oben zwischen $^{9}/_{8}$ und $^{8}/_{7}$, und nach unten zwischen $^{256}/_{243}$ und $^{28}/_{27}$ im Intervall wechselt (man vergleiche die Tabelle!). Dieses Prinzip der Kombination stabiler und variabler Tonstufen, in dem die freie, und zugleich geregelte Konstruktion in der griechischen Musik sich ganz besonders ausgeprägt manifestiert, gehört offensichtlich wesenhaft zu dieser Musik, und es geht deshalb erst zugrunde mit dem Ende der antiken Musik selbst, die dann in der Form der reinen Diatonik weiterlebt, in der das bunte Formenspiel der griechischen Musik zu einer festen Form geronnen ist, die nun dem heutigen wissenschaftlichen Bewußtsein als eine an sich gegebene Wirklichkeit gilt.

Im Sinne dieser Auffassung stellt etwa Düring in der Einführung zu seinem Kommentar zu Ptolemaios und Porphyrios (Göteborgs Högskolas Årsskrift XL, 1934, 1) fest: „die griechische Musiktheorie ist eine Spielerei mit Tatsachen". In Wirklichkeit ist die Musik selbst schon eine Spielerei, nicht mit Tatsachen, sondern mit menschlichen Perspektiven, die vor ihrer Entdeckung allein als „Bedingungen ihrer Möglichkeit" existierten – die heute das moderne Bewußtsein allerdings als immerwährende physikalische Tatsachen interpretiert. Dieses ist aber in unserem Falle ein ganz unhistorischer Anachronismus. Das moderne wissenschaftliche Bewußtsein hat die Welt „entzaubert". Wir müssen sie in diesem Falle gewissermaßen wieder „verzaubern" durch Rückgängigmachung des modernen physikalischen Weltbildes, – „verfremden", wie der Dichter, aber nicht instinktiv, wie dieser, sondern, indem wir sie und uns systematisch wieder in den „Urzustand" versetzen, um aus ihm dann die originäre Konstruktion nachzuvollziehen.

Die Konstruktion, und in eins damit die begriffliche Bearbeitung der musikalischen Form vollzog sich in diesem Prozesse auf 2 Ebenen: 1. in der Bereitstellung von geeigneten Intervallen, die zur Bildung eines *μέλος* fähig sind (vgl. das im AfMw XIV, S. 147 ff., über Begriffe wie *μέλος, ἐμμελής* usw. Bemerkte) und die Ptolemaios mit Hilfe seines nivellierenden „Gradnetzes" exakt zu registrieren sucht, und 2. in der Entwicklung eines Systems der Kombinatorik dieses bereitgestellten Materials. Die erste Dimension der

Perspektive liefert Begriffe wie *(διάστημα), ἐμμελής / ἐκμελής, σύμφωνος / διάφωνος, τόνος, ἁρμονία* usw. (vgl. AfMw XIV), als die Voraussetzung der systematischen Konstruktion, die, wenn auch nicht immer von vorneherein ausdrücklich, so doch implizit, von Anfang an die Konstruktion bestimmen (als die ältesten dürfen wohl, neben solchen „materiell" fundierten Begriffen wie *χορδή* Saite = Tonstufe, *ἁρμονία* und *μέλος* anzusehen sein – das von *μέλος* abgeleitete *πλημμελής/πλημμελεῖν* kommt schon im 5. Jh. nur noch übertragen gebraucht vor, für ein gegen irgendeine Ordnung verstoßendes Verhalten – ein Zeichen, wie sehr der Begriff *μέλος* damals bereits dem allgemeinen Bewußtsein angehörte).

Die Konstruktion der griechischen musikalischen Form (und damit der „Ursprung der Musik" im Sinne unseres Titels) wird, wie schon angedeutet in erster Linie bestimmt durch den Begriff des *τόνος* (in dem gleich zu besprechenden Sinne des Terminus technicus), und zwar dem Sinne nach von Anfang an (ob gleich ausdrücklich so genannt, oder nur implizit, wird noch zu überlegen sein), und in gewisser Weise hält sich dieser Ur-Sinn bis heute, am markantesten in dem französischen Sprichwort: *c'est le ton qui fait la musique.* Denn in der Tat hat auch und gerade historisch gesehen „der *τόνος* die Musik gemacht"!

Wir können dieselbe Kontinuität, als ein Spiel, das doch mehr bedeutet als ein bloßes Spiel, auch noch in anderer Weise aufzeigen, nämlich in den Buchstaben-Namen der Noten: *a b/h c d e f g (a).* Diese ergeben als Reihe im Rahmen der Oktave eine zweifache Kombination von 2 parallel gebauten Tetrachorden + Rest-*τόνος: a(bc)d – e(fg)a* bzw. *a – h(cd)e(fg)a* mit *διάζευξις* = *τόνος* (–) in der Mitte bzw. unten, und sie stellen so bereits fast vollständig das Grund-Gerüst der griechischen *τόνοι* vor uns hin. Es fehlt nur noch das von Lamprokles (vgl. oben S. 153) mit einer oberen *διάζευξις* interpretierte *μειξολυδιστί,* das wir, statt wie üblich (oben S. 154) als *h(cd)e(fg)a-h* auch (mit *b* statt *h*), als *e(fg)a(bc)d-e* definieren könnten[1].

Dieses bedeutet, daß sich die von den Griechen begründete „Musik" in ihrem Fundament (wie es hier durch die aus der antiken Tradition erwachsenen Ton-Buchstaben dargestellt wird), entsprechend der Kontinuität des Namens, seit ihrer Begründung durch die Lesbier im 7. Jahrhundert v. Chr. nicht mehr verändert hat! Dieser Durchblick durch die Jahrhunderte ist uns allerdings erst jetzt frei gemacht worden – Voraussetzung war die „Gleichschaltung" des Ptolemaios, der bei Gombosi noch wie ein störender Block die Einsicht in den Zusammenhang versperrt.

Die von Gombosi erschlossene Definition des Lamprokles bedeutet, daß das System der *τόνοι* im Griechischen zunächst bestimmt ist durch die Lage der *διάζευξις,* und daß der *τόνος* in einem gewissen Sinne gleich der *διάζευξις,*

[1] Diese Definition kommt, wie wir sehen werden (vgl. den II. Teil der Arbeit), tatsächlich vor.

die *διάζευξις* gleich dem *τόνος* ist, als dem Spannungs-Maß, das als solches allein von allen Intervallen der Oktave ganz invariant ist, womit wir zugleich an der Schwelle der „Etymologie" dieses anschauungs-gesättigten zentralen Begriffes stehen, der uns als solcher mehr über den schöpferischen Vorgang der Entstehung der griechischen Musik verrät als alle direkten Berichte.

Was nämlich Gombosi noch nicht wissen konnte, ist dieses, daß der Grieche ein anderes Verhältnis zu seinen Worten hat, als wir, was mit der (bisher verkannten) Relativität unseres Sprachbegriffes zusammenhängt, der nur unser (modern-europäisches) Verhältnis zu unserer Sprache bezeichnet, und deshalb im Griechischen fehlt – auf dieses bisher nicht beachtete Phänomen, das mir so wichtig erscheint, daß ich meine Tätigkeit in Aufsätzen und Reden im letzten Jahrzehnt im wesentlichen darauf konzentriert habe, kann ich hier natürlich nur ganz im allgemeinen hinweisen. Ich habe dieses in dem Aufsatz „Die griechische Musik als mathematische Form" (AfMw XIV, 1957) in der Weise ausgedrückt, daß „in der griechischen wissenschaftlichen Terminologie die ursprüngliche Nennkraft, die dem organisch gewachsenen ‚Namen' eignet, bei aller Präzision noch nicht verloren" gegangen ist.

Das Ur-Wort der Sprache ist der Götter-Name – und im Anfange war dem Menschen alles „göttlich"! In dem, was man in den letzten Generationen über ganz „primitive" Völker (etwa die Aranta in Zentral-Australien) aufgezeichnet hat, reicht diese allgegenwärtige „Epiphanie" des Göttlichen am Himmel und auf Erden (in Tieren, Bäumen, Quellen, Hügeln, Steinen usw.) noch fast bis an unsere Gegenwart heran. Die griechische Kultur aber beginnt damit ihr spezifisches Gesicht zu zeigen, daß sie dieses Göttliche radikal vermenschlicht – „humanisiert". Und im weiteren Verlaufe wird dann das „Göttliche" zum „Begriff" – oder richtiger: der in der Sprache (als göttlicher Name, oder wie sonst) zunächst bloß „existierende" Begriff wird zum „begriffenen Begriff", der allerdings, als „Name" einer Wesenheit, zunächst noch an ein Wort gebunden bleibt (der griechische Ausdruck für „Vernunft" ist ja *λόγος* „Rede"!), und der in Platos Ideen-Lehre sogar noch einmal mit der höchsten göttlichen Würde bekleidet wird.

Von den musikalischen Begriffen wird *Ἁρμονία,* als Tochter des Ares und der Aphrodite, und Gemahlin des zu „Kosmos" umgedeuteten Kadmos, noch am Ausgange des epischen Zeitalters in den gemeingriechischen Mythos aufgenommen (nach Wilamowitz von einem „kyklischen" Epiker, der der Hochzeit der Meergöttin Thetis mit dem Sterblichen Peleus, der Achill entstammt, die gleichfalls von allen Göttern besuchte der Harmonia mit Kadmos/Kosmos an die Seite stellte, auf der die Musen das berühmte Lied *καλὸν φίλον αἰεί* sangen); *ἁρμονία* erweist sich hier als der musi(kali)sche Ur-Begriff, älter als *ῥυθμός,* mit dem es sich später zu einem Paar verbindet. Dieses ist wohl ein von den Pythagoreern gebildetes Wort (auf sein Verhältnis zu *ῥυσμός,* das keine bloß dialektische Variante sein kann, kann ich hier nicht eingehen).

Für *ἁρμονία* ist wichtig, daß die Tänzer der Phäaken in der Odyssee *βητάρμονες* heißen, was dem Wortlaut nach *οἳ βαίνουσι τὴν ἁρμονίαν,* dem Sinne nach aber *οἳ βαίνουσι τὸν ῥυθμόν* ist. *Ἁρμονία* war also zunächst sowohl die „harmonische" wie die „rhythmische" Form – der „Bau", die „Fügung" nach „Intervall" und „Takt".

Ἁρμονία ist außerdem, auch später noch, wie wir aus Plato, Aristoteles und Herakleides Pontikos (zitiert bei Athenaios 14, 624 c ff.) wissen, die allgemein gebrauchte Bezeichnung für das, was wir hier mit dem (seit Aristoxenos belegten) Ausdruck der Fach-Sprache *τόνος* genannt haben: die *ἁρμονία* ist, in der Sprache der Techniker, das in einen *τόνος (ἐπὶ τόνου)* gesetzte „System". Da *ἁρμονία* das einzige allgemein gebrauchte Wort für die musikalische Form ist, und da es andererseits in konkreter Bedeutung mit der Form der Oktave identifiziert wird (vgl. Aristoteles, Metaphysik XIII 6, 1093 a: *ἑπτὰ χορδαὶ ἡ ἁρμονία* „7 Tonstufen hat die Harmonie"), ergibt sich daraus: 1. daß der *τόνος* der Techniker, entsprechend der These von Gombosi (der ihn leider Transpositions-System nennt), die eigentliche musikalische Realität ist, und zwar dieses von Anfang an, und 2. daß die griechische Musik nicht auf einer Ton-Reihe, -Skala oder dgl., sondern auf einer innerhalb der Oktave aufzubauenden Tonschritt-Folge beruht (d. h. dem, was J. Handschin, im Gegensatz zu Tonhöhe und Klangfarbe, Toncharakter nennt, vgl. *Der Toncharakter,* Zürich 1948, S. 2, – nach ihm das gegenüber der Tonhöhe „noch Zentralere" in der Musik).

Die Geschichte der griechischen Musik ist die Geschichte der Entfaltung dieses „Toncharakters" in allen seinen Möglichkeiten (die das, was heute in der diatonischen Skala noch davon übrig geblieben ist, weit hinter sich lassen), und diese Geschichte läßt sich heute, unter Benutzung der Ergebnisse der Arbeit von Gombosi, und unter der Voraussetzung, daß an seinen Thesen die nötigen, vor allem terminologischen Korrekturen vorgenommen werden, in ihrem ganzen Verlaufe jedenfalls in den Grundzügen übersehen.

(Die Fortsetzung dieser Arbeit folgt im nächsten Heft)

Grundsätze der Dispositionsgestaltung des Orgelbauers Gottfried Silbermann

von

CHRISTHARD MAHRENHOLZ

In dem bedeutsamen Vortrag, mit dem die erste Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926 eröffnet wurde, hat Wilibald Gurlitt auf die besondere Stellung hingewiesen, die (neben anderen) Gottfried Silbermann im deutschen Orgelbau an der Wende vom Hochbarock zur Klassik einnimmt. In der Tat trägt das Schaffen Gottfried Silbermanns ein einzigartiges Gepräge. Bei ihm verbinden sich Elemente des überkommenen Stiles seiner mitteldeutsch-sächsischen Heimat und italienisch bestimmter Einflüsse Casparinis, des Lehrmeisters seines Bruders, mit den Erfahrungen seiner Lehrzeit im elsässischen Raum, dem Platz der Begegnung süddeutscher und französischer Orgelbaukunst, und einem ausgeprägten, oft eigenwilligen Sinn für eine rationale Systematik in seinem gesamten Schaffen als Orgelbauer. So kommt es, daß der „Stil" seiner Orgeln von Anfang an festgeprägt dasteht; alles Experimentieren ist ihm fremd; nur an wenigen Punkten zeigt sich nach den Jahren 1725/30 eine Änderung oder Fortentwicklung seiner Anschauungen[1]. Und hatte der gerade in seine Heimat zurückgekehrte junge Meister bei dem Entwurf für die Orgel der Universitätskirche in Leipzig 1710 sich in der Disposition noch in einigen Punkten dem gängigen Stil der Umwelt angepaßt – nicht ohne an diesem einige in seinem Dispositionsvorschlag ausgesprochene Kritik zu üben – so zeigte doch schon das erste Werk, das er in Sachsen baute (Freiberger Dom 1710/14), den unverkennbaren Typus des Meisters, der sich von dem einmal als richtig erkannten Wege weder durch Forderungen der Besteller, noch durch Gutachten der Sachverständigen abbringen läßt.

Von den etwa 55 Orgeln aus der Werkstatt G. Silbermanns sind 34 entweder im originalen oder umgebauten Zustande erhalten, 9 in ihrer Planung aus den originalen Kostenanschlägen bzw. aus zuverlässigen älteren Nach-

[1] Diese betreffen vor allem im Pedal die Auswechselung der Trompete 8' durch einen Oktavbaß 8' und im Hauptwerk den Ersatz der Zimbel 2fach durch eine Terz $1^3/_5$' in kleinen Orgeln sowie der Klarine 4' durch ein Fagott 16'. Siehe darüber unten.

richten bekannt (darunter 2 nicht ausgeführte Entwürfe), so daß ein ziemlich zuverlässiges Gesamtbild des Silbermannschen Schaffens uns vor Augen steht[1]. Dieses Bild gibt das künstlerische Wollen des Meisters um so eindeutiger wieder, als Gottfried Silbermann grundsätzlich nur neue Orgeln gebaut hat. Weder sind Umbauten von seiner Hand bekannt, noch hat er guterhaltenes Pfeifenmaterial aus früheren Orgeln in ein neues Werk übernommen. In diesem Punkte unterscheidet er sich durchaus etwa von Arp Schnitger, der, wo es irgend anging, vorhandene Teile der alten Orgel wieder verwertete. So war G. Silbermann in seiner Planung nicht durch Rücksicht auf zu übernehmendes älteres Gut gehemmt.

Die 43 bekannten Orgeldispositionen G. Silbermanns gliedern sich in zwei Gruppen[2]:

1. Pedallose Positive (7) und einmanualige Orgeln mit Pedal (9).
2. Mehrmanualige Orgeln mit Pedal (27).

Die letzte Gruppe wiederum zerfällt in zwei Untergruppen:

a) Zweimanualige Orgeln (22) mit Pedal.
b) Dreimanualige Orgeln (5) mit Pedal.

Auf die viermanualige Orgel des deutschen Hochbarock, bestehend aus Rückpositiv (I), Hauptwerk (II), Oberwerk (III) und Brustwerk (IV), verzichtet Silbermann, weil er keine Rückpositive mehr baut[3]. Seine dreimanualigen Werke sind mit OW (III), HW (II) und BrW (I) besetzt. Sie unterscheiden sich also von denen der vorhergehenden Zeit nur dadurch, daß

---

[1] Als Quelle für die Angabe der Dispositionen diente (außer früheren eigenen Studien an originalen SILBERMANN-Orgeln) die 2. Aufl. des Werkes von E. FLADE, *Gottfried Silbermann*, Leipzig 1953, in der einige Angaben der 1. Aufl. berichtigt sind, in die sich freilich auch neue Fehler eingeschlichen haben, die nachstehend berichtigt werden:

S. 100 Spielschrankblock, dritte untere Sp., Z. 4 von unten: „Mixtur" ist nicht die 6fache Pedalmixtur 4', die zwei Zeilen tiefer steht, sondern die 3fache Mixtur des Brustwerks.

S. 112 Rötha Marienkirche 1721: Es fehlen Terz $1^3/_5$', Quinte $1^1/_3$', Sifflöte 1', Zimbel 2fach.

S. 113 Chemnitz St. Johannis 1721: Es fehlen Oktav 2', Quinte $1^1/_3$', Sifflöte 1'.

S. 120 Rochlitz 1727: Es fehlen im Oberwerk die Quinte $1^1/_3$', die 1831 entfernt wurde, also ursprünglich vorhanden war; sie gehörte zweifellos zur alten Disposition.

S. 127 Freiberg St. Petri 1735: Hauptwerk Zimbel 3fach aus $1^1/_3$'.

S. 132 Dresden Frauenkirche 1736: Die Sesquialtera im OW war vor 1912 nur einchörig.

S. 138 Greiz 1739: Hauptwerk-Mixtur 4fach aus 2'; im Oberwerk fehlt Quintadena 8'.

Außerdem habe ich den Orgelbauanstalten HERMANN EULE in Bautzen und Gebr. JEHMLICH in Dresden für freundlich erteilte Auskünfte zu danken.

[2] Die Zahl der Orgeln ist in ( ) beigefügt.

[3] Im folgenden sind nachstehende Abkürzungen verwandt: HW = Hauptwerk, RP = Rückpositiv, OW = Oberwerk, BrW = Brustwerk, Ped. = Pedal.

an die Stelle des RP das OW getreten ist. Die rationale Typenbeschränkung G. Silbermanns zeigt sich am deutlichsten bei den zweimanualigen Werken. Während die zweimanualige barocke Orgel entweder aus HW (I) und BrW (II) oder aus HW (II) und RP bzw. OW (I) besteht – zwei Möglichkeiten, die dispositionell und klanglich zwei recht unterschiedliche Typen ausprägen – baut Silbermann nur die Besetzung HW (I) und OW (II)[1] und gibt die reizvolle Variation der Klang- und Spielmöglichkeit des früh- und hochbarocken zweimanualigen Werkes auf[2].

I

Von den verschiedenen Werken der Orgeln soll vorweg die Besetzung des Pedals besprochen werden, weil es bei G. Silbermann kein besonderes Profil aufweist und die Dispositionsgrundsätze immer die gleichen sind, einerlei, ob es sich um ein-, zwei- oder dreimanualige Orgeln handelt[3].

Die einmanualigen Orgeln haben von 11 Registern an einen Subbaß 16', der bis zu 13 Registern die einzige Ped.-Stimme ist. Bei 14 Registern tritt die Posaune 16' dazu, die in Niederschöna 1716 durch einen Oktavbaß 8' ersetzt wird – ob mit Rücksicht auf die Beschwernisse des Beistimmens von Zungenregistern durch den Dorforganisten ? In städtischen Werken (Freiberg – Johannis 1718 und Chemnitz 1721) setzt Silbermann bei 14 Stimmen neben die beiden genannten Ped.-Register noch eine Trompete 8'.

Bei zweimanualigen Werken mit etwa 17–19 Stimmen gilt die gleiche Besetzung wie für einmanualige Orgeln: Subbaß 16' und Posaune 16'. Von 20 bis etwa 27 Registern tritt als drittes Register in den Werken der Frühzeit die bereits genannte Trompete 8' hinzu (1717, 1718, 1720, 1721). Seit 1726 ist die Trompete in der Disposition jedoch überall durch einen Oktavbaß 8' ersetzt.

Von 22–23 Registern an wird der Subbaß 16' durch ein Prinzipal 16' ausgetauscht.

Erhöht sich die Registerzahl auf 24 und darüber, so tritt zu Prinzipal 16', Posaune 16' und Oktav 8' die Trompete 8'. Diese Trompete als viertes Ped.-

---

[1] Das OW steht in der Regel über dem zum Durchlaß der OW-Traktur auseinandergezogenen HW-Ladenpaar. Nur bei beengten Raumverhältnissen ist das OW mit dem HW in einem Ladenblock vereinigt hinter dem HW aufgestellt.

[2] Die Lage der zugehörigen Klaviatur ist durch (I), (II), (III) gekennzeichnet, wobei die Zählung von unten nach oben erfolgt.

[3] G. Silbermanns Orgeln besitzen eine um so größere dispositionelle Differenzierung, je höher die Lade im Etagenbau der Orgel liegt: Ped. und BrW als die tiefstliegenden Laden folgen in der Besetzung stets den gleichen Grundsätzen. Das in der Mitte liegende HW kennt zwei verschiedene Ausprägungen (als HW einer einmanualigen oder einer zwei- bzw. dreimanualigen Orgel). Das OW als die höchstliegende Lade zeigt zwischen kleineren und größeren zweimanualigen Orgeln eine auffällige Verschiebung in der Grundstruktur (s. S. 181); außerdem weist es bei dreimanualigen Werken charakteristische Abweichungen gegenüber der zweimanualigen Disposition auf.

Register wird von G. Silbermann seit 1725 beibehalten (während sie als drittes Register durch Oktavbaß 8' ersetzt wird). In früher Zeit (Dresden 1720, 30 Stimmen) ist das Pedal einmal mit Prinzipal 16', Subbaß 16', Posaune 16', Trompete 8' besetzt. Bei 32 Registern (Freiberg-Petri 1735) treffen wir Untersatz 32', Prinzipal 16', Posaune 16', Oktavbaß 8', Trompete 8' an.

Die große Pedaldisposition der Freiberger Domorgel 1710/14 (Untersatz 32' + 16', Prinzipal 16', Subbaß 16', Oktav 8', Oktav 4', Mixtur 6fach 4', Posaune 16', Trompete 8', Klarine 4') wird bei den anderen dreimanualigen Werken G. Silbermanns um den Subbaß 16' gekürzt. Die für Zittau St. Johannis geplanten Register Posaune 32' und Violen 16' kamen nicht zur Ausführung.

Bezeichnend für die Disposition G. Silbermanns ist der reine Baßcharakter (16' und 8') des Pedals. Die dreimanualigen Orgeln machen davon nur scheinbar eine Ausnahme. Die 4'-Stimmen (Oktav 4', Klarine 4') dienen nur zur Füllung und Erhellung des Plenums und sind kaum für das Cantus firmus-Spiel im Pedal, das die deutsche Orgelkunst bis Johann Sebastian Bach fordert, bestimmt. Zwar hat G. Silbermann einmal (Hofkirche Dresden 1754) ein Kornett 2' disponiert[1], aber es wurde nicht ausgeführt.

II

Es folgt nun eine Analyse der Hauptwerksbesetzung. Während die Disposition des Pedals für ein- bis dreimanualige Orgeln nach den gleichen Grundsätzen verfährt, ist das beim HW nur für die zwei- und dreimanualigen Orgeln der Fall.

Das Hauptwerk ist stets mit der zweiten Klaviatur (von oben her gezählt) verbunden, d. h. also bei zwei Manualladen mit der unteren, bei drei Manualladen mit der mittleren Tastatur. Die Zahl der Stimmen schwankt zwischen 8 und 15. Die Mindestbesetzung von 8 Stimmen bildet dabei einen immer wiederkehrenden „Kern“:

1. Prinzipal 8'
2. Rohrflöte 8'
3. Quintadena 8'
4. Oktav 4'
5. Spitzflöte 4'[2]
6. Quinte $2^2/_3$'
7. Oktav 2'
8. Mixtur 4fach

Dieser Kern wird nur in einem Falle verändert: bei 10–14 Stimmen im HW tritt an die Stelle der Quintadena 8' das Bordun 16'; dies ist stets der Fall, wenn das OW die Stimmenzahl von 10 Registern überschreitet[3] und

[1] Siehe Flade, a. a. O., S. 150, Anm. 396.

[2] Dieses HW-Register fehlt nur in der Freiberger Domorgel, dem dreimanualigen Frühwerk G. Silbermanns; es steht dort aber im OW.

[3] In dem frühen Werk von Großkmehlen 1717 steht Quintadena 8' als einziges 8'-Register schon bei 8 Stimmen im OW.

dann die Quintadena 8' in ihren Fundus aufnimmt. Bei Werken mit 14 Stimmen wird Bordun 16' gegen Prinzipal 16' ausgetauscht; einmal (Dresden 1754) stehen beide, Prinzipal 16' und Bordun 16', nebeneinander.

Wenn die Zahl von 8 Registern im HW überschritten wird, begegnen wir als nächster Stimme in der Regel dem Kornett, einem dem französischen Orgelbau entnommenen Instrumentalimitator weiter Mensur in der Besetzung 8' 4' $2^2/_3$' 2' $1^3/_5$', das allerdings erst in der Klaviaturmitte beginnt und zumeist auf die 3, gelegentlich die 4 oberen Chöre beschränkt bleibt; nur bei den dreimanualigen Werken und einigen zweimanualigen mit mehr als 30 Registern wird das Kornett 5fach ausgeführt.

Bei 10–12 Stimmen im HW wählt G. Silbermann als weiteres Register in den früheren Jahren eine Zimbel 2fach[1], seit etwa 1730 statt dessen fast stets eine prinzipalartige Terz $1^3/_5$' als Gegenüber der im Kornett enthaltenen weiten Terzreihe.

Von etwa 13 Registern an sind beide Stimmen, Terz und Zimbel, im HW vertreten, wobei in zwei Fällen (Reichenbach 1725 und Rochlitz 1727) statt der Zimbel als klanglich und funktionell ähnliche Stimme eine Sifflöte 1' oder ein Flageolett 1' disponiert wird. In der 31stimmigen Orgel zu Greiz 1739 steht Flageolett 1' neben der Zimbel.

Bei einer Gesamtzahl von mehr als 30 Stimmen disponiert G. Silbermann im HW die „Spielflöte oder Gamba" (d. h. eine Spitzflöte) 8'; sie nimmt in der überwiegenden Zahl der Fälle den Platz der (zum Bordun 16' umgewandelten) Quintadena 8' im Chor der achtfüßigen Labialregister des HW ein[2].

Der Chor der Zungenregister wird im HW durch Vox humana 8' eröffnet (um deretwillen in Rochlitz 1727 wohl auch das überzählige Gedackt 8' beigegeben ist, vgl. die letzte Anm.); sie findet sich allerdings nur zweimal in kleineren Orgeln (Rochlitz 1727, 22 Stimmen; Mylau 1731 „über den Kontrakt", 21 Stimmen).

Das klassische HW-Rohrwerk, die Trompete 8', ist bei Silbermann erst von 13–14 Registern im HW anzutreffen, in zweimanualigen Werken nur zweimal, in dreimanualigen Werken dagegen stets. In den dreimanualigen Orgeln der späteren Zeit gesellt sich ihr das Fagott 16' bei. In drei frühen Werken (Leip-

---

[1] Die HW-Mixtur G. Silbermanns ist durchgängig 4fach; sie beginnt in der Regel auf $1^1/_3$' als tiefstem Chor und repetiert oktavenweise in die Unterquinte bzw. Unterquarte. Wenn die Zimbel 2fach (auf 1') dazutritt, wird die Mixtur aber nur dreichörig disponiert. Anders ausgedrückt: wenn G. Silbermann im HW eine Mixtur von mehr als 4 Chören vorsieht, gliedert er sie in zwei Registerzüge auf, eine dreifache Mixtur und eine zweifache Zimbel. Bei größeren Werken, in der Regel mit über 30 Stimmen, wird die Mixtur dann wieder vierfach besetzt, bald danach die Zimbel dreifach, so daß die „Gesamtmixtur" 6 bzw. 7 Chöre enthält. „Zimbel" ist bei G. Silbermann stets Bezeichnung einer hochliegenden Mixtur.

[2] In einem Falle (Rochlitz 1727) liefert G. Silbermann „über den Kontrakt" ein Gedackt als weiteren Achtfüßer neben Prinzipal, Rohrflöte und Quintadena; dieser Vorgang ist ohne Parallele.

zig Entwurf 1710, Freiberg 1714, Dresden 1720 zweimanualig) disponiert G. Silbermann statt des Fagott 16' eine Klarine 4'; die Stimme ist später nur noch im Pedal dreimanualiger Orgeln vorgesehen.

Der „Oberbau" des HW mit den Registerzahlen 9–15 weist also nicht die schematische Gleichförmigkeit auf wie der achtregistrige Kern. Eine solche Gleichförmigkeit ist schon darum ausgeschlossen, weil die Registerzahlen des Oberbaues je nach Größe der Orgel wechseln. Aber die nachfolgende Übersicht läßt erkennen, wie Silbermann die stufenweise Erweiterung des HW-Kerns geplant hat:

9. Kornett 3fach, ab 30 Register 5fach
10. anfangs Zimbel 2', seit 1730: Terz $1^3/_5$'
11. Zimbel 2 oder 3fach, zweimal statt dessen ein 1'
12. Viola di Gamba 8'
13. Trompete 8', bei kleineren Werken: Vox humana 8'
14. Anfangs Klarine 4', seit 1730: Fagott 16' (nur in dreimanualigen Werken).

Das 15. Register bringt dort, wo zwei 16'-Register nebeneinander disponiert sind, den zweiten 16' (Leipzig 1710, Dresden 1754).

III

Beim Oberwerk soll zunächst die Registerausstattung zweimanualiger Orgeln untersucht werden. G. Silbermann folgt hier im allgemeinen der Tradition der hochbarocken Orgel mit HW und RP (OW): beide Klaviere sind in der Stärke ihrer Besetzung grundsätzlich gleich[1]. Von den 22 Orgeln haben 5 in beiden Manualen die gleiche Registerzahl, 7 im OW ein und 6 im OW zwei Register weniger; je eine Orgel hat im OW 1–2 Register mehr als das 11-stimmige HW. Nur bei 3 Orgeln ist das OW um 3 bzw. 5 Register geringer besetzt als das HW und bleibt auf der Mindestregisterzahl von 7 bzw. 8 Stimmen stehen. Die höchste Zahl der OW-Register beträgt 13, nur bei den dreimanualigen Werken begegnet einmal eine Besetzung mit 14 Stimmen.

Auch im OW disponiert G. Silbermann einen bei jeder Orgel wiederkehrenden Register-„Kern":

1. Gedackt 8'[2]
2. Rohrflöte 4'
3. Nasat 3'
4. Oktav 2'
5. Terz oder Sesquialtera $1^3/_5$'
6. Sifflöte 1'
7. Zimbel 2fach

[1] Auch bei Arp Schnitger, von dem ich 14 Dispositionen zweimanualiger Orgeln mit HW und RP kenne, treffen wir diese annähernde Gleichheit der Stimmenzahl an, während die mir bekannten 24 Dispositionen mit HW und BrW in der Mehrzahl der Fälle das BrW an Registerzahl z. T. erheblich zurücktreten lassen.

[2] Einmal (in der Frühzeit, Großkmehlen 1717) statt dessen Quintadena 8'; vgl. S. 177, Anm. 3.

Wo das HW eine selbständige Terz $1^3/_5$' hat, wird bei kleineren Orgeln auf die Terz im OW Verzicht geleistet; an ihrer Stelle steht dann die Quinte $1^1/_3$' (viermal bei 7–8 Stimmen, einmal auch bei 12 Stimmen). Bei größerer Registerzahl tritt jedoch eine selbständige Terz im OW neben die Terz im HW (achtmal); diese OW-Terz wird als in den beiden tiefen Oktaven auf $^4/_5$' reduzierte einchörige „Sesquialtera" $1^3/_5$' gebaut[1]. Wo aber im HW keine selbständige Terz vorgesehen ist, erscheint sie regelmäßig im OW in Bau und Mensur der HW-Terz (neunmal). Es gibt nur eine Orgel G. Silbermanns, die keine Terz (als selbständiges Aliquotregister oder als Chor im Kornett) enthält: die bereits mehrfach wegen ihrer vom Üblichen abweichenden Disposition genannte Orgel zu Großkmehlen 1717.

Die zweifache Zimbel wird im OW grundsätzlich dort durch eine dreifache Mixtur aus 1' ersetzt, wo im HW (etwa ab 12 Registern) eine Zimbel oder statt dessen eine Sifflöte 1' bzw. ein Flageolett 1' disponiert ist[2].

Als 8. Register erscheint allgemein die Quinte $1^1/_3$', die uns in 5 Fällen bereits als Ersatz für die Terz $1^3/_5$' begegnet ist, die aber bei größeren Orgeln zusätzlich neben der Terz bzw. Sesquialtera auftritt.

Bei einer Gesamtregisterzahl von etwa 23 Registern und darüber gewinnt das OW einen ganz anderen Charakter: es wird jetzt ein Prinzipal 4' disponiert und damit die Prinzipalbasis des OW um eine Oktave nach unten verlegt[3]. Das Erscheinen des Prinzipal 4' im OW ist bedingt durch den Eintritt des Bordun 16' im HW und hat darum regelmäßig auch den gleichzeitigen Eintritt der Quintadena 8' im OW zur Folge.

Ist die Zahl der OW-Register auf 12 und die Gesamtstimmenzahl auf 27 Register angewachsen, so wird das OW wiederum um ein gleichzeitig eintretendes Registerpaar bereichert: Prinzipal 8' und Vox humana 8'[4].

Die 13. Stimme im OW liegt nicht fest. Seit 1739 begegnen wir hier dem von G. Silbermann erfundenen Rohrwerk Chalumeau 8'; zweimal erscheint

---

[1] In Fraureuth 1742 sind die beiden Terzen vertauscht: die Sesquialtera $^4/_5$' liegt im HW, die Terz $1^3/_5$' im OW. In Freiberg-Petri (1735) ist dieser Tausch später (vermutlich im Jahre 1896) vorgenommen.

[2] Von diesem Grundsatz wird nur einmal in einem frühen Werk (Freiberg-Jacobi 1718) abgewichen. Wie systematisch dieser Grundsatz durchgehalten wird, zeigt die Orgel zu Ponitz 1737, die im OW 13 Stimmen hat und sich gleichwohl mit einer zweifachen Zimbel begnügt, obwohl alle Obermanuale mit mehr als 9 Registern eine dreifache Mixtur aufweisen; das ist nur darauf zurückzuführen, daß dieser Orgel die Zimbel im HW fehlt. G. Silbermann disponiert eben in jeder Orgel nur eine Zimbel! Nur bei ganz großen Werken wird von dieser Regel abgegangen.

[3] Das Prinzipal 4' ist vereinzelt auch schon in kleineren Werken der Frühzeit (Jacobi Freiberg 1718 mit 20 Stimmen und Großkmehlen 1717 mit 21 Stimmen) anzutreffen.

[4] Die Ausführungen F. W. Marpurgs in den *Historisch-kritischen Beiträgen* III (1757), S. 496 u. 502, daß bei Silbermann zu der Vox humana immer auch das Prinzipal 8' gezogen würde (s. Flade, a. a. O., S. 192), finden hier von der Disposition her volle Bestätigung!

Quintadena 16' (in einem Falle dort, wo im HW Prinzipal 16' statt Bordun 16' disponiert ist); Gemshorn 2' ist in zwei späteren Orgeln (Ponitz 1737, Großhartmannsdorf 1741) vorgesehen, bei denen die Stimmenzahl des OW mit der des HW gleich ist oder über diese hinausgeht; ein einziges Mal hat G. Silbermann dem OW einer schon 1720 gebauten Orgel 27 Jahre später als 13. Register eine Unda maris 8' hinzugefügt.

Die Darlegungen zeigen, daß die Struktur des über den Registerkern hinausgehenden Fundus des OW wesentlich fester gefügt ist als die des HW:

8. Quinte $1^1/_3$'
9. Prinzipal 4' } ab 10 Stimmen
10. Quintadena 8' }
11. Prinzipal 8' } bei 12 und 13 Stimmen
12. Vox humana 8' }
13. Gemshorn 2' oder Quintadena 16' oder Chalumeau 8' oder Unda maris 8' (insgesamt nur 7 Fälle bei 22 Orgeln)

Dieser zusätzliche Fundus von der 8. bis zur 13. Stimme ist nun allerdings von dem, was beim HW „Oberbau" genannt werden konnte, weitgehend verschieden. Im HW sind die Oberbauregister Nr. 9, 10 und 11 gemischte Stimmen oder Einzelaliquote, die der Färbung oder Aufhellung des Ganzen dienen; dann folgen (Nr. 12–14) solistische Register: die Viola di Gamba 8' und ein bis zwei Rohrwerke. Beim OW aber stehen neben dem einzigen Aliquotregister (Nr. 8) und einem Rohrwerk (Nr. 12) überwiegend tiefliegende Stimmen, darunter die beiden Prinzipale 4' und 8', die, wenn sie zum Kern des OW hinzutreten, den Charakter dieser Lade völlig verändern. Der Kern des OW trägt, für sich allein genommen, die typischen Züge des deutschen BrW im Barock. Die Prinzipalbasis ist 2'ig – eine Besonderheit neben dem 8'ig basierten HW, zwar nicht für den norddeutschen Orgelbau eines Arp Schnitger, wohl aber für die Traditionsreihen, die auf G. Silbermann Einfluß gehabt haben und die (wie die norddeutsche, mit HW und RP besetzte Orgel) neben das 8'ige HW ein mit Prinzipal 4' ausgestattetes OW und RP setzen. Die Ausstattung dieses OW mit einem 1' und einer Zimbel unterstützt den BrW-Charakter. Auch wenn der siebenstimmige Kern um ein 8. Register (Quinte $1^1/_3$') erweitert wird, bleibt die Profilierung des OW als BrW völlig erhalten.

Aber nun haben HW und OW je ein Register, das bei größerer Zahl der klingenden Stimmen an das jeweils andere Klavier abgegeben und auf der eigenen Lade durch eine andere Stimme ersetzt wird; im HW wird bei mehr als 10 Stimmen die Quintadena 8' ins OW verpflanzt und durch ein Bordun 16' ersetzt. Umgekehrt wird die Zimbel des OW bei größeren Orgeln ins HW überführt und durch eine Mixtur im OW ersetzt. Bleibt die letztgenannte Änderung ohne jede Folge für die übrige Struktur der Disposition, so

löst die erste Änderung eine Kette weitreichender Reaktionen aus: In dem gleichen Augenblick, wo die Quintadena 8' ins OW überwechselt, wird die Prinzipalbasis des OW 4'ig und sogleich danach 8'ig, d. h. sie wird dem HW gleichgestellt. Das bis dahin BrW-artig profilierte Obermanual nähert sich jetzt dem Typus des barocken deutschen RP bzw. OW, ohne jedoch die Charakteristika des BrW (1', Zimbel bzw. hochliegende Mixtur u. dgl.) zu verlieren. So läßt sich das OW G. Silbermanns in seinem Registeraufbau in keines der damals vorhandenen Werktypen einfügen. Es ist bei großer Besetzung etwas strukturell wesentlich anderes als bei kleiner, zum Teil gerade deshalb, weil es den BrW-bestimmten Registerkern beibehält, auch wenn mit der Basis der Ladendisposition längst der Charakter des BrW aufgegeben ist.

Bei dreimanualigen Orgeln zeigt sich eine zwar bei oberflächlicher Betrachtung nicht besonders auffällige, aber doch strukturell sehr weitreichende Veränderung der OW-Disposition, die dadurch veranlaßt ist, daß das BrW den OW-Kern übernimmt. Von dem alten Kern bleiben im OW durchweg nur Gedackt 8', Nasat $2^2/_3$' (bis auf einen Fall), Oktav 2', Terz bzw. Sesquialtera (bis auf einen Fall) erhalten. Diese Register wiederholen sich auch im BrW, sind allerdings in der Regel jeweils verschieden mensuriert. Andere wesentliche Register fallen aus: Die Sifflöte 1' als ein typisches BrW-Register wird zweimal weggelassen, dreimal durch ein weitgebautes Flageolett 1' ersetzt, das sonst nur im HW vorkommt, die Quinte $1^1/_3$' in dem OW wird gestrichen, die Mixtur jetzt fast durchweg vierfach besetzt und an die Stelle der Rohrflöte 4' in der Mehrzahl der Fälle eine Spitzflöte 4' oder eine (halb gedeckte, halb offene weite) Flöte 4' angeordnet. In den „Kern" des OW dreimanualiger Orgeln werden jetzt die Stimmen aufgenommen, die für die dispositionelle Erweiterung des OW zweimanualiger Orgeln bestimmt sind, also Quintadena 8', Prinzipal 4', Prinzipal 8', Vox humana 8', Quintadena 16'[1]. Dazu tritt eine Gruppe weiterer Register: Das Krummhorn 8' (in frühen Werken bis 1714), das Gemshorn 8' (nur im Entwurf 1710), die Unda maris 8' (1754), das Echo zum Kornett (dreimal) und die Zimbel 2fach neben der Mixtur (zweimal); die beiden letzten Register, Echo zum Kornett und Zimbel, zeigen deutlich die Tendenz G. Silbermanns, dem OW den Charakter eines Parallelwerkes zum HW mit gleichgearteter Disposition zu geben.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß beide Werke, HW und OW, sich nach völlig selbständigen Dispositionsgrundsätzen entwickeln. Das OW ist keineswegs das „Echo" des HW auf klangschwächerer Basis, sondern hat sein eigenes, unverwechselbares Profil. Und doch zeigt sich, daß das eine Werk in seiner Gestaltung nicht ohne Rücksicht auf das andere gewachsen ist. Die dabei eintretenden, oft ganz geringfügigen Abweichungen sind bei oberflächlicher Betrachtung kaum bemerkbar und erscheinen zunächst als situa-

---

[1] Quintadena 8' und 16' fehlen im Entwurf Leipzig 1710.

tionsbedingte Zufälligkeiten. Aber bei genauerer Überprüfung stellt sich in fast allen Fällen heraus, wie hier eine Planung am Werk war, die sowohl das besondere Anliegen des einzelnen Manuales als auch die klangliche und dispositionelle Struktur der gesamten Orgel im Auge hatte.

IV

Das Brustwerk dreimanualiger Orgeln hat 9–11 klingende Stimmen. Der Kern ist folgendermaßen besetzt:

1. Gedackt 8'
2. Prinzipal 4'
3. Rohrflöte 4'
4. Nasat 3'
5. Oktav 2'
6. Terz $1^3/_5$'[1]
7. Quinte $1^1/_3$'
8. Sifflöte 1'
9. Mixtur 3fach.

Bei der Analyse dieser Disposition muß berücksichtigt werden, daß bei dreimanualigen Orgeln das OW auf der Basis des Prinzipal 8' aufgebaut ist, was zwangsläufig zur Folge hat, daß die Prinzipalbasis des BrW 4'ig ist (s. Register Nr. 2). Wenn man von diesen lediglich durch die Größe der Orgel und die Rücksicht auf das OW bedingten Registern absieht, so erkennt man, daß der Kern des BrW im übrigen der gleiche ist wie der des OW zweimanualiger Orgeln (s. o. S. 179f.). In drei von fünf Fällen tritt als 10. Register das von G. Silbermann erfundene Chalumeau 8' hinzu, in einem Fall (Zittau 1741) außerdem Prinzipal 8'. Der Meister greift also beim Übergang zur dreimanualigen Orgel für das Brustwerk auf den Kern des OW zurück, und von daher sind auch die Änderungen zu erklären, die die Disposition des OW dreimanualiger Werke gegenüber der zweimanualigen Besetzung aufweist[2].

---

[1] Einmal (Dresden 1736) steht an dieser Stelle Gemshorn 2'; in der Orgel der Hofkirche zu Dresden 1754 ist die Terz als enge, in der Tiefe reduzierte Sesquialtera gebaut.

[2] Auf die einmanualigen Orgeln ohne und mit Pedal wird hier nicht näher eingegangen, weil sie naturgemäß für unsere Frage von geringerem Interesse sind: das einmanualige Werk hat ja kein „Gegenüber" in einer zweiten Manuallade! Jedoch seien die wichtigsten Daten nachstehend aufgeführt: Die Registerzahl beträgt 5–12 Stimmen; von 10 Stimmen ab wird in der Regel ein Pedal beigegeben. Die Orgeln sind dispositionell in die oben genannten Kategorien HW, OW, BrW nicht einzugliedern, weil sie schon bei kleinster Besetzung (5 Stimmen) ein Prinzipal 4' haben, das durchweg in allen einmanualigen Orgeln erscheint. Daneben stehen als weitere Stimmen, die immer bzw. fast immer anzutreffen sind: Gedackt 8', Oktav 2', Quinte $1^1/_3$', Zimbel oder Mixtur, in vier Fällen auch die beiden letztgenannten Register nebeneinander. Von 6 Stimmen ab wird eine Rohrflöte (oder Spitzflöte) 4' und außerdem ein $2^2/_3$' disponiert, der teils als enge Prinzipalquinte, teils als weiter Nasat gebaut ist; in zwei Fällen stehen beide Register nebeneinander (Dittersbach 1726, Frankenstein 1751; ob dies auch für Lebusa 1727 gilt, habe ich nicht feststellen können. (Flade, a. a. O., gibt in der 1. Aufl. S. 75 Quinte $2^2/_3$' und Nasat $2^2/_3$' nebeneinander an, in der 2. Aufl. S. 121 fehlt der Nasat). Von neun Registern

V

Die im Vorstehenden aufgewiesene dispositionelle Planung G. Silbermanns müßte nun von der Seite der Gruppengliederung her noch ergänzt werden. Es ist hier nicht der Ort dazu, zumal das Material dafür nur lückenhaft vorliegt. Einige Hinweise seien jedoch gestattet.

Die Gliederung der zwei- und dreimanualigen Orgeln in Engchor- und Weitchor-Register[1] erfolgt bei G. Silbermann nach einem festen Schema:

1. Der „Kern" des HW hat im Engchorbereich den Aufbau (16') 8' 4' $2^2/_3$' 2' Mixtur; daneben stehen aus dem Weitchor nur 8' 8' 4'. Der „Oberbau" führt dagegen dem Engchor nur die Zimbel bzw. die (häufig zum Weitchor neigende) Terz $1^3/_5$', dem Weitchor jedoch das Kornett (8' 4') $2^2/_3$' 2' $1^3/_5$', die Spitzflöte (Gamba) 8' und gelegentlich einen 1' zu. Schematisch dargestellt zeigt sich folgendes Bild[2]:

Besetzung des Hauptwerkes	Engchor	Weitchor
klein	8' 4' $2^2/_3$' 2' M $1^1/_3$' 1' $^2/_3$' $^1/_2$'	8' 8' 4'
groß	16' 8' 4' $2^2/_3$' 2' ($1^3/_5$') M $1^1/_3$' 1' $^2/_3$' $^1/_2$' Z 1' $^2/_3$' $^1/_2$	(16') 8' 8' 4' K (8' 4') $2^2/_3$' 2' $1^3/_5$'

2. Der Kern des OW bei zweimanualigen Orgeln ist im Engchor mit 2' ($1^1/_3$') 1' Zimbel besetzt, im Weitchor mit 8' 4' $2^2/_3$' $1^3/_5$', wenn das letztgenannte Register nicht im Einzelfall enggebaut ist. Das größer werdende OW fügt im Engchor Prinzipal 8' 4', im Weitchor Quintadena 8' 4', ganz selten auch Gemshorn 2' hinzu. Das ergibt folgenden Aufbau der Reihen:

Besetzung des Oberwerkes	Engchor	Weitchor
klein	2' (1 $^3/_5$') 1' Z 1' $^2/_3$'	8' 4' $2^2/_3$' ($1^3/_5$')
groß	(16') 8' 4' 2' $1^1/_3$' 1' M 1' $^2/_3$' $^1/_3$' Z $1^2/_3$'	8' 8' 4' $2^2/_3$' (2') $1^3/_5$'

3. Das Brustwerk dreimanualiger Orgeln ist durchaus prinzipalbetont. Eng: 4' 2' $1^1/_3$' 1' M 1' $^2/_3$' $^1/_2$'. – Weit: 8' 4' $2^2/_3$' $1^3/_5$'.

---

ab disponiert G. Silbermann das Prinzipal 8', dem er in der Mehrzahl der Fälle die Quintadena 8' beifügt. Die Terz $1^3/_5$' (zweimal normal, dreimal Sesquialtera $^4/_5$') ist nur dort vorgesehen, wo das Kornett (ab 9–11 Registern) noch fehlt.

[1] Daß auch bei Silbermann diese Gliederung vorliegt, hat H. Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik*..., Kassel 1934, S. 239ff., überzeugend nachgewiesen, insbesondere auch durch die Darlegung der verschiedenen Mensurverläufe in beiden Gruppen. – Die Rohrwerkgruppe bleibt hier außer Betracht.

[2] M = Mixtur, K = Kornett, Z = Zimbel.

Das Pedal kann hier übergangen werden, ebenso das OW dreimanualiger Orgeln, das mit der großen Besetzung unter Ziffer 2 im wesentlichen identisch ist.

Die dargebotenen Übersichten zeigen uns, wie bei zweimanualigen Werken in kleiner Besetzung das HW und das OW jeweils grundsätzlich verschieden angelegt sind, während bei größerer Besetzung die Charaktere der beiden Laden sich naturgemäß einander nähern. Sie zeigen aber auch, wie sorgsam G. Silbermann bei anscheinend unveränderter Disposition gleichwohl den Einsatz der Weitchor- und Engchorregister variiert. Dabei ist die Beobachtung wichtig, daß gleich hohe Einzelaliquote unterschiedlicher Weite durchweg auf zwei verschiedenen Werken disponiert werden. G. Silbermann verfolgt hier ein anderes Prinzip, wie ein Teil der Meister des norddeutschen Hochbarock, die im bemessenen Rahmen gern beide Stimmen auf einem Klavier vereinigen. Werden zwei 1'-Register in der Orgel disponiert, so hat das Manual mit höherliegender Prinzipalbasis den engen (Sifflöte), das andere Werk den weiten (Flageolett) 1' entsprechend dem allgemeinen Grundsatz, die Register des OW in der Prinzipalreihe enger zu bauen. Umgekehrt ist es bei Quinte $2^2/_3$' und Nasat $2^2/_3$', auch bei Oktav 2' und Gemshorn 2'[1]. Bei diesen 3 Registern ist die Disponierung des Kornetts im HW nicht ohne Bedeutung: er enthält eine $2^2/_3$'-, 2'- und $1^3/_5$'-Reihe in weiter Mensur: infolgedessen können die Einzelaliquote gleicher Fußlage des HW nur eng sein. Der 1' dagegen ist nicht im Kornett enthalten. Die Quinte $1^1/_3$' kommt in den Orgeln stets nur einmal (in Prinzipalmensur) vor[2].

Gewiß muß man zugeben, daß die Besetzung des Weitchores in den Manualen bei G. Silbermann keine große Vielfalt zeigt[3]:

Gedackt 16' (I), 8' (II und III).

Quintadena 16' (I und II), 8' (I und II).

Rohrflöte 8' (I und Kornett), 4' (II und III), Nasat $2^2/_3$' tiefe Lage (II und III).

Spitzflöte 8'[4] (Gamba I), 4' (I), Nasat $2^2/_3$' hohe Lage z. T. (II und III), Gemshorn 2' (II).

Das mit weiten zylindrischen Flöten besetzte Kornett (I, II) ist im 8'-Chor mit einer Rohrflöte besetzt; in Kornett-Mensur ist auch z. T. die hohe Lage

---

[1] Auch die Sesquialtera genannte Terz des OW (nicht die des BrW!) wird häufig weiter mensuriert als die Terz $1^3/_5$' des HW. Im allgemeinen ordnet G. Silbermann die Terzen des HW und OW dem Weitchor zu, soweit nicht (wie z. B. im HW der dreimanualigen Orgel der Frauenkirche zu Dresden 1736) für die HW-Terz ausdrücklich „Prinzipalmensur" vorgesehen ist.

[2] Der Entwurf Leipzig 1710 hatte im BrW ein Larigot $1^1/_3$' disponiert. Ob G. Silbermann damit eine weite Quinte $1^1/_3$' gemeint hat, ist nicht auszumachen.

[3] In Klammern ist die Bezeichnung des Manuals beigefügt, auf dem das Register disponiert ist.

[4] In Greiz 1739 disponiert G. Silbermann Spitzflöte 8' und Gamba 8' nebeneinander, es wird aber nur das 1. Register ausgeführt.

des Nasat $2^2/_3$' (II und III) und der Flöte 4' (II) sowie des Flageolett 1' (I und II) und zumeist die Terz $1^3/_5$' (I und II) gebaut.

Diese Übersicht zeigt aber, daß fast alle labialen Registerbauarten auf den Manualladen vertreten sind. Die verschiedenen Bauformen sind freilich in sich nicht so differenziert, wie dies im früh- und hochbarocken Orgelbau anderwärts in so reichem Maße geschah. Diese Tatsache hat schon Agricola (bei J. Adlung, *Musica mechanica organoedi,* 1768, Teil I, S. 212) dazu bestimmt, die „allzu einförmige Disposition" Silbermannscher Orgeln zu tadeln. Aber hinter dieser vermeintlichen Einförmigkeit steht eine sehr sachliche und überlegene Ökonomie, die sich nicht nur in der Beschränkung der Registerauswahl und in der Gleichartigkeit der Dispositionen äußert, sondern vor allem dadurch geprägt ist, daß die Dispositionen aller Laden sich nach dem Additionsprinzip entwickeln; nur selten werden bei anwachsender Registerzahl oder bei einer Vermehrung der Laden Register gegen andere, in den Rahmen der reicheren Besetzung besser passende, ausgewechselt, vielmehr wird die in der kleinsten Disposition vorhandene Besetzung bis zur reichsten Stimmenzahl hin durchgehalten. So entsteht in der Tat eine schematisch anmutende „Einheitsdisposition", die sich bei mehreren Manualen gleichartig von der kleinsten bis zur größten Orgel durchziehen läßt. Aber daneben steht die viele Nachteile solchen Disponierungsverfahrens aufwiegende Tatsache, daß G. Silbermann seine Bauprinzipien auf künstlerische Überlegungen zurückführen kann, daß seine Planung abgewogen, in ein lückenlos ineinandergreifendes Dispositionssystem eingeordnet und nach allen Seiten hin abgesichert ist, so daß sie klanglich ein Höchstmaß von Güte und ein Optimum von Mischungsfähigkeit und Klangvariation verspricht und leistet.

Das Werk jedes Orgelbauers läßt gleichermaßen die Prägung aus der Traditionskette seines Lehrherrn wie den Einfluß der zeitgenössischen Umwelt erkennen und damit den Zusammenhang mit der Geschichte vor ihm und um ihn; es zeigt aber gerade bei den großen Meistern zugleich ein Stück eigenständigen Charakters und den Willen zu profilierten Schöpfungen, deren Grundlage sich allein aus der Geschichte oder der Umwelt nicht ableiten läßt. Die Zusammenhänge der Orgelbaumeister im geschichtlichen Ablauf und die dabei hervorgetretenen baulichen und klanglichen Typen ihrer Werke sind heute in weitreichendem Maße erforscht, ja es zeigen sich gelegentlich schon Ansätze zu fast klischeeartiger Verwendung der Begriffe. Was uns fehlt, ist die sorgsame Untersuchung der Dispositionsgrundsätze des einzelnen Meisters unter Herausarbeitung dessen, was sein Werk an Eigenem und Besonderem aufweist und was es von dem der Zeitgenossen, selbst der gleichen Schule, unterscheidet. Zu solchen Arbeiten möchte diese Studie angeregt haben.

Die Musik in Guido von Arezzos Solmisationshymne

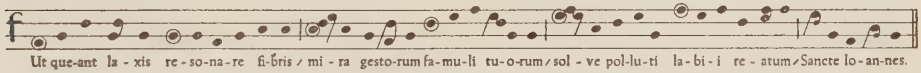
von

CARL-ALLAN MOBERG

Wenige Brevierhymnen dürften in so hohem, an Banalität heranreichendem Grade einer größeren Allgemeinheit bekannt sein wie „Ut quaeant laxis" an Johannes den Täufer, – die Hymne, deren sich Guido von Arezzo in seinem Brief an den Freund im Kloster Pomposa, den Mönch Michael, als eines mnemotechnischen Hilfsmittels im Dienste der Gesangsunterweisung bedient, Ausgangspunkt für Hexachordlehre und Mutation und damit für eine noch bis in unsere Zeit hinein reich blühende Solmisationspädagogik mit Ausläufern in beispielsweise der Carl Eitzschen Ton-Wortmethode aus dem Jahre 1906.

Die von Guido angeführte Hymne ist nämlich so eigenartig beschaffen, daß die Anfangstöne in jedem Abschnitt (Halbperiode) – außer im letzten – eine steigende diatonische Reihe bilden: *C D E F G a,* wobei gleichzeitig die entsprechenden Textsilben – *ut re mi fa sol la* – ebensoviele Tonnamen ergeben, durch die wechselnden Vokale leicht voneinander zu unterscheiden und im großen und ganzen bestens geeignet für Gesang.

1.



Doch hinter Guidos einfacher und vernünftiger Auswertung dieser Hymne und hinter allen Spekulationen, die sich daran geknüpft haben, verbirgt sich ein kompliziertes Netz aus Attributions- und Deutungsfragen, welche bedeutende Schwierigkeiten verursacht haben. Auf Grund der unter den letzten Jahren vor allem von Jos. Smits van Waesberghe[1] und Hans Oesch[2] angestellten Forschungen kann nun jedoch die alte Tradition als richtig an-

---

[1] Jos. Smits van Waesberghe, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino – eiusque vita et moribus,* hg. vom Comitato nazionale per le onoranze a Guido d'Arezzo, Florenz 1953. – Aufsätze in Mus. Disc. III (1949) u. V (1951).

[2] Hans Oesch, *Guido von Arezzo. Biographisches u. Theoretisches unter bes. Berücksichtigung der sog. odonischen Traktate,* Diss. Basel 1951 (Publ. d. Schweiz. Musikforsch. Ges., Serie II, Vol. 4, Bern 1954).

gesehen werden, derzufolge jener Mann, der an Bruder Michael in Pomposa über eine Methode, wie man Gesang einstudiert[1], schrieb, derselbe Guido von Arezzo ist, welcher im Vorwort zu seinem Antiphonale („prologum antiphonarii" nennt er es selbst in obengenanntem Brief, GS II, 50b) seine neuartige Methode beschreibt, mit Hilfe von Linien Melodien aufzuzeichnen[2], und in dem berühmten *Micrologus de disciplina artis musicae* unter anderem Anweisungen für die Improvisation von Melodien zu Texten auf Grund des Verhältnisses zwischen Vokalen und Tonnamen gibt.

Tatsächlich liegt ein natürlicher und logischer Zusammenhang zwischen dem diastematischen Notationsprinzip und der pädagogischen Methode für die Einübung unbekannter Melodien vor: beide bedingen einander in gewissem Maße wechselseitig insofern, als eine korrekte Ablesung der unbekannten Melodien der diastematischen Notation damals wie auch noch heute eine systematische Schulung des Gehörs (Gehörsbildung) voraussetzen muß, was wiederum für eine diastematische Transkription von linienlosen Neumen oder nur in mündlicher Überlieferung bewahrten Melodien in das neue Liniensystem ebenso unumgänglich war. Mit Recht – so scheint es mir – hat Smits van Waesberghe (MGG V, Sp. 1074) das Verdienstvolle in Guidos Kombination von Methoden für Notation und Ablesung hervorgehoben.

Aber es läßt sich auch nicht mehr leugnen, daß Guidos pädagogischer Einsatz in ausgezeichneter Weise ergänzt wird durch sein mehr berüchtigtes als anerkanntes Rezept, Melodien zu lateinischen Texten mit Hilfe der fünf Vokale (A E I O U: GS II, 19) zu improvisieren. S. v. Waesberghe[3] hat in seiner klaren, überzeugenden Darstellung gezeigt, daß Guidos Absicht mit dieser beim ersten Anblick sonderbaren Idee vollkommen mißverstanden worden ist: seine Identifikation von Vokalen mit Tönen – vermutlich im Anschluß an alte Spekulationen[4] – stellt nämlich einen bequemen pädagogischen Ausgangspunkt für ein mechanisches Spiel mit Tönen dar, das sich schrittweise unter der Anleitung eines erfahrenen Lehrers bis zu einem gewissen Grad von Freiheit entwickeln ließ. Diese freiere pädagogische und ästhetische Beurteilung des Tonmaterials, auf welche Guido bei seinen Schülern hofft, hat er selbst in einem Kommentar zu einem seiner Notenbeispiele angedeutet, auf die wir noch zurückkommen werden. Besonders wichtig ist jedoch in diesem Zusammenhang, daß es sich hier bei Guido um den systematischen Ausbau einer Methode handelt, in welcher die Solmisationshymne nur einen Spezialfall darstellt. Die Improvisation mit Hilfe von Vokalen ist also mit anderen Worten eng verknüpft mit der Solmisationstechnik.

---

[1] *Epistola de ignoto cantu,* GS II, 43–50.
[2] *Aliae regulae,* GS II, 34–37a.
[3] *Mus. Disc.* V, 1951, S. 55–63.
[4] K. Wachsmann, *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang,* Regensburg 1935, Kap. 2: *Die sieben griechischen Vokale als Tonschrift.*

Die genannten theoretischen und pädagogischen Schriften sind also offenbar ein Resultat der Tätigkeit Guidos als Lehrer. Eine Reihe von Fragen bleibt allerdings noch offen; doch können wir diese hier beiseite lassen, um statt dessen unsere Aufmerksamkeit auf den eigentlichen Ausgangspunkt für Guidos Solmisationstechnik, die Brevierhymne an Johannes den Täufer, zu richten. Text und Melodie wirken in allzu hohem Grade nach Guidos pädagogischem Gesichtspunkt übereinstimmend, als daß man ernstlich glauben könnte, dies sei gerade bei dieser Hymne ein reiner Zufall und sie habe eben deshalb Guidos Aufmerksamkeit auf sich gelenkt.

Auch die Urteile über den Ursprung dieser Hymne sind ziemlich ungleich ausgefallen. Während sich ältere Verfasser wie J. J. Rousseau und De la Borde vorbehaltlos der landläufigen Meinung anschlossen[1], haben spätere Forscher die Frage nach Guidos Anteil an Text und Musik aufgegriffen: Einige[2] schreiben ihm sowohl Text als auch Musik zu, andere halten es für wahrscheinlich, daß Guido die Melodie für seine Zwecke zurechtgemacht oder komponiert hat[3]. – Nun ist jedoch, worauf einige Verfasser in diesem Zusammenhang bereits hingewiesen haben, der Text keinesfalls von Guido; einer alten Tradition zufolge wurde er Paulus Diaconus zugeschrieben, und er ist bereits in einer vatikanischen Handschrift aus dem Ende des 8. Jahrhunderts, in welcher er als „versus in honorem s. Ioannis Baptistae" bezeichnet wird und keine Doxologiestrophe besitzt, aufgefunden worden[4]. Zu diesem Zeitpunkt hatte er demgemäß höchstwahrscheinlich noch keine liturgische Verwendung erfahren, wenngleich er mit Sicherheit für Gesang bestimmt war. Einer der Herausgeber der berühmten Analecta Hymnica medii aevi, Clemens Blume[5], hat gezeigt, daß der Hymnentext einerseits ausgesprochen antikisierend wirkt, andererseits aber jegliche Elision sorgfältig vermeidet, dies offensichtlich mit Rücksicht auf den gesungenen Vortrag desselben, da Elision immer als ein für Gesang erschwerendes Moment angesehen werden muß[6].

---

[1] J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1768); De la Borde, *Essai sur la musique* (1780). Rousseau folgte u. a. C. Envallsons schwedisches *Musiklex.* (1802) unter *Solfier* (S. 295) mit Wiedergabe der Melodie auf Tab. XI, Abb. 2.

[2] Z. B. G. Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik,* Leipzig 1928, S. 23; H. Angles, *La musica a Catalunya fins al segle XIII,* Barcelona 1935, S. 213.

[3] G. Lange, *Zur Geschichte der Solmisation,* SIMG I, 1899/1900, S. 555. – P. Dom. Johner schrieb in der letzten Ausgabe seines Chorallehrbuches (*Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges,* Regensburg 1929, S. 4), daß Guido diese Melodie zu pädagogischen Zwecken „komponierte". In der von P. Pfaff besorgten letzten (8.) Aufl., 1956, hat der Editor diesen Abschnitt gestrichen.

[4] H. M. Bannister, *La più antica fonte dell'Inno Ut quaeant laxis,* Rassegna Gregoriana IX, 1912, p. 271f. Die Quelle enthält eine Abschrift von Boethius contra Eutychen und wurde im 8. Jh. in Tour erstellt, möglicherweise unter Verwendung des von Paulus herrührenden Originalmanuskripts.

[5] *Analecta Hymnica medii aevi* (abgekürzt AH), Bd. 50, Leipzig 1907, S. 123.

[6] Dies lehren uns u. a. die Melodievarianten zum Hymnus *Corde natus ex parentis* des Prudentius. „Da ist jedenfalls die Beobachtung nicht ohne Gewicht" – schreibt Cl. Blume, a. a. O. –, „daß Paulus (Diaconus), während er in anderen Gedichten,

Das Gedicht erfuhr wahrscheinlich ziemlich bald nach Diaconus' Tod liturgische Verwendung, dies schon deshalb, weil es, soweit man dies beurteilen kann, lange Zeit und in einem weiten Gebiet die einzige Hymne an Johannes den Täufer war, die gottesdienstlichen Charakter hatte. Die in den Analecta Hymnica in verschiedenen Bänden veröffentlichten Hymnen, Sequenzen, gereimten Stundengebete und Reimoffizien an diesen Heiligen sind eigentümlicherweise bei weitem nicht so zahlreich, wie man erwarten könnte, wenn man an die starke Verankerung Johannes des Täufers im Volksglauben denkt. Die meisten Gedichte zeigen nur eine geringe Verbreitung oder sogar keinerlei liturgische Verwendung – soweit dies die Hymnen betrifft, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil Paulus Diaconus' Gedicht (mit seiner Möglichkeit der Aufteilung auf die drei liturgischen Hauptzeiten des Tages) die klare Haupthymne war.

Nichtsdestoweniger scheinen verschiedene Forscher in diesem Punkt sehr geneigt, die liturgische Eigenschaft der Hymne mit einer gewissen Gleichgültigkeit oder sogar mit Mißtrauen zu betrachten. Man macht geltend, daß die Hymne zu präexistenten Tonsilben gedichtet worden ist[1], also zu einem pädagogischen Zweck. Aug. Wilh. Ambros hat in seiner wohlbekannten *Geschichte der Musik*[2] bereits die magische Auffassung der Hymne vorbereitet, indem er deren „prosaischen" Inhalt folgendermaßen wiedergibt: „Die Sänger bitten den heiligen Johannes, sie von Heiserkeit zu befreien, damit sie (wird mit diplomatischer Schlauheit hinzugesetzt) die Wundertaten des Heiligen singen können". Arrey von Dommers bekanntes Werk[3] nennt gleichfalls (offenbar nach Ambros) die Hymne ein „Mittel gegen Heiserkeit".

Auch in den neueren Übersichten findet sich die Vorstellung, daß die Hymne – neben ihrer, oder sogar unter Verlust ihrer liturgischen Hauptaufgabe – den Charakter eines Beschwörungsgesanges gehabt habe[4]. Walter Wiora

---

auch in dem mit dem Hymnus S. Benedicti (= *Fratres, alacri pectore venite,* AH 50:95) verschwisterten *Ordiar unde tuos,* die Elision verwendet, sie in beiden Hymnen, den auf Benedict und den auf Johannes, sorgfältig vermeidet." – Die von W. Wiora (Mf IX, 1956, S. 269) hervorgehobene strengere Assonanzbehandlung in den Str. 1–3 braucht auf keine Weise so gedeutet zu werden, als wenn sie eine ältere Schicht des Gedichtes wäre, sondern hat Entsprechungen in anderen Fällen (vgl. z. B. AH 51:115 und 119 nur in Str. 1, in 51:85 Str. 1, 1–3, doch äußerst unregelmäßig in anderen Str., in 51:95 mit recht wechselnder Assonanz, dagegen in Notker Physicus' *Rector aeterni / metuendo saeculi,* AH 51:186, streng durchgeführt). Solche Anomalien fußen wohl am ehesten auf der wohlbekannten Erscheinung, daß ein Dichter zwar im allgemeinen einer strengen Gesetzlichkeit im Anfang seines Gedichtes zu folgen vermag, doch allmählich seine Regeln lockert, je weiter das Gedicht fortschreitet.

[1] Lange, a. a. O., S. 554f.

[2] Bd. II in H. Reimanns Bearb., 3. Aufl., Leipzig 1891, S. 188.

[3] In A. Scherings Bearb. Leipzig 1914, S. 56.

[4] Vgl. H. J. Moser (*Lehrbuch der Musikgeschichte,* [10] Berlin 1949), der *Ut quaeant* den „Sängerhymnus an den Hl. Johannes" nennt, und O. Ursprung (in Bückens *Handbuch d. kath. Kirchenmusik,* Potsdam 1931, S. 84), der Johannes den Täufer als speziellen Schutzheiligen der Sänger angibt.

hat kürzlich diesen Weg völlig ausgeschritten, da er von der Hymne schreibt: „Sie ist ein Gebet nicht um Fürbitte bei Gott, sondern um unmittelbares Eingreifen und spricht den Heiligen wie ein mächtiges Numen an, welches Heil und Wunder zu wirken vermag.“ Ja, Wiora macht sogar geltend, daß die Anrufung Johannes des Täufers an Stelle Gottes Mißbehagen erweckt und Umdichtungen hervorgerufen habe, Parodien, welche die Tonsilben geschickt der von Guido verwendeten Melodie angepaßt haben!

Diese vorurteilsvolle Betrachtungsweise beruht nicht nur auf der profanmusikalischen Bedeutung, welche die erste Strophe der Hymne in den Augen einer größeren Allgemeinheit erhalten hat, sondern steht auch mit dem eigenartigen poetischen Gehalt des Gedichtes, welches sich an das erste Kapitel des Lukas-Evangeliums anschließt, in Zusammenhang. In diesem Kapitel wird von der wunderbaren Erscheinung, die Zacharias, der Vater Johannes des Täufers, im Tempel hatte, berichtet, da der Erzengel Gabriel ihm mitteilt, daß sein Weib – obwohl schon hochbetagt – einen Sohn gebären werde. Zur Strafe für seinen Unglauben wird Zacharias mit Stummheit geschlagen, und die Bande seiner Zunge werden nicht eher gelöst, als in dem Augenblick, da er – dem Gebot des Engels folgend – auf eine Tafel schreibt: „Johannes ist sein Name“. Und in Vers 64 steht: „Und alsbald ward sein Mund geöffnet und seine Zunge gelöst, und er sprach, Gott lobpreisend.“ Dies ist die Situation, auf welche sich die einleitenden Strophen des Gedichtes beziehen[1]:

Str. 1: Auf daß Deine Jünger mit von Banden befreiten Zungen
Deiner Taten Wunderwerk besingen mögen,
wasche ab die Schuld von ihren sündigen Lippen,
oh Heiliger Johannes!

Str. 2: Ein Bote von des Himmels Höhen weissagte
Deinem Vater in gebührlicher Ordnung, daß Du
zu Großem geboren werdest, welchen Namen Du tragen sollst
und Deines Lebens Geschichte.

Str. 3: Er [Zach.], der mißtraute der himmlischen Botschaft,
verlor alsbald das Vermögen, zu sprechen;
doch da Du warst geboren, gabst zurück Du
der zerstörten Stimme Organ.

Schließlich erinnert die vierte Strophe an Marias Besuch bei ihrer Verwandten, was gleichzeitig eine Begegnung der noch ungeborenen, in ihrer Mütter Schoß ruhenden Kinder – Johannes des Vorgängers und Jesus des Vollenders – bedeutet[2]. Hierauf folgt die Doxologiestrophe (vor der ersten Divisio, Antra deserti).

---

[1] Mit Rücksicht auf die Spekulation, die speziell an die einleitende Strophe von *Ut quaeant laxis* geknüpft wurde, scheint es mir wichtig, daß die fachwissenschaftlichen Schriften von so freien, wenn auch vielleicht ehrwürdigen Übersetzungen Abstand nehmen, wie beispielsweise diejenige in *The New Oxford History of Music*, Bd. II, 1954, S. 291. Es geht nicht hervor, woher man sie genommen hat; in J. Julians *Dictionary of Hymnology* (London 1892), unter *Ut quaeant*, ist sie nicht aufgenommen.

[2] Vgl. ausführlich über das Verhältnis zwischen Johannes und Jesus in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Bd. VII, Paris 1925–27, Sp. 2167–84 u. ö.

Eine Deutung dieses Textes in jenem numinösen Geist, in welchem Wiora und andere die Sache sehen, scheint auf sehr schwachem Grund zu ruhen: eine ins Magische verzerrte Deutung der Ausdrücke „resonare laxis fibris" (mit von Banden befreiten Zungen singen, Str. 1) und „reformasti genitus peremptae organa vocis" (da Du warst geboren, gabst zurück Du der zerstörten Stimme Organ, Str. 3). Johannes der Täufer wäre also nach Wioras Auffassung vom Glauben des mittelalterlichen Sängers mit der Macht ausgerüstet gewesen, seinen Anrufern deren verlorene Stimmen zurückzugeben und den Stimmorganen Wohlklang zu verleihen, wenn ihre Klarheit bedroht war. Eine derartige magische Auslegung müßte wenigstens durch einige bestätigende Literatur-Zitate belegt werden, z. B. aus dem Schatz der liturgischen oder der in privater Andacht verwendeten Texte, oder aber aus der kirchlichen Folklore. Einen solchen Beleg hat man aber weder zustandegebracht noch angestrebt. Ich will daher selbst einige erhellende Fakten beitragen.

Zuerst jedoch ein wichtiger Hinweis: Ein Blick auf die Texte der Messe und des Stundengebets zu den Vigilien und am Festtag (dem 24. 6) zeigt, daß sowohl in alter als auch neuer Zeit das erste Kapitel des Lukas-Evangeliums bei mehreren Anlässen zur Verwendung kommt (Introitus, Communio, als Evangelienlesung sowohl in der Messe als auch im Stundengebet). Es ist unter solchen Umständen nicht so verwunderlich, daß die liturgischen Gedichte (Hymnen, Sequenzen, „pia dictamina") oft mehr oder weniger deutlich auf die Schilderungen im Evangelium anspielen. Eine Anrufung Johannes des Täufers als eines speziellen Schutzpatrons der Sänger, mit der Möglichkeit, stimmliche Vorteile irgendeiner Art zu gewinnen, sucht man jedoch vergebens[1], und eine besondere Affinität zwischen ihm und der Kunstmusik, insonderheit der Gesangskunst, geht auch aus dieser Dichtung nicht hervor. Nur in einem Fall habe ich eine gewisse Anhäufung kunstmusikalischer Termini gefunden, nämlich in einem von AH 21:105 (unter Liedern und Motet-

---

[1] Vgl. folgende Str. (8–9) aus dem Hymnus *Clange, lyra, Zachariam* (AH 27:134, in anderer Fassung AH 27:135):

8 Ego sum missus ab astris
angelorum socius
Et tu divinis videris
praeceptis incredulus
Propter quod carens loquela
eris tacens labiis.

9 Temporibus iam completis
natus infans cernitur
cuiusque notavit pater
nomen in volumine
Vinculo soluto linguae
collaudavit Dominum.

Aus einer Sequenz (AH 39:101) entnehmen wir folgende Doppelstrophe:

2a Angelus apparuit
Zacharias stupuit
mutus lingua

2b Ioannes concipitur
muto verbum redditur
orta stella.

Ein gereimtes Stundengebet (AH 33:120) paraphrasiert die Szene wie folgt:

Angelus, cum nuntiavit
Zachariae nasciturum
infantem magnum futurum.

Ille, qui non credidit,
statim loquelam perdidit;
sed te nascente soluta
fuit eius lingua muta etc.

ten) wiedergegebenen Gedicht in Sequenzform[1]. Doch bereits 1924 bezweifelte Fr. Ludwig[2] aus guten Gründen, daß dergleichen musikalische Ausdrücke im allgemeinen eine andere Bedeutung hätten als die einer stimmungshebenden Metapher ohne realen Hintergrund in der Aufführungspraxis.

In einer von AH 39:195 veröffentlichten Sequenz heißt es in der Str. 5b, daß durch den neugeborenen Johannes die Knoten in des Vaters stummer Stimme gelöst wurden, da „der Sohn die Stimme ist" – und die „Stimme" ist hier gleichbedeutend mit eines Predigers Stimme; und so beginnt auch die folgende Strophe: „Vox clamantis per desertum" – eine rufende Stimme in der Wüste!

Hiezu ist auch eine Tradition aus der Steiermark von Interesse, nach welcher einst Johannes der Täufer bei Heiserkeit angerufen wurde, „denn er heißt ja vox clamantis in deserto". Dieses Zitat aus einer volksmedizinischen Arbeit ist jedoch das einzige in unserem Zusammenhang relevante, welches das unglaublich wohlorientierte „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens" (Bd. IV, Sp. 705)[3] anzugeben vermag und das Wioras Hypothese stützen könnte.

Eine Probe für eine andere Art von Paraphrasierung des Einleitungskapitels im Lukas-Evangelium findet sich in den Lektionen der Matutin am Festtag Johannes des Täufers im Breviarium Lincopense 1493[4], und die in unserem Zusammenhang wichtigste Stelle lautet: „Glaube dem Engel, oh Zacharias, glaube dem himmlischen Diener, hab Vertrauen zu dem Boten, wenn du nicht die Stimme verlieren willst..."

Der magische Klang, den wir vielleicht aus derartigen Zitaten herauslesen zu können vermeinen, kann kaum als stärker angesehen werden als das, was bereits aus den eigenen Ausdrücken der Solmisationshymne hervorgegangen ist. Als Grundlage für eine Deutung der Solmisationshymne in numinösem Geist sind diese Belege offensichtlich zu schwach. Sie haben auch die Kirche nicht gehindert, das Gedicht für die Liturgie in Anspruch zu nehmen, und das Gedicht selbst gibt uns kaum Anlaß, päpstlicher als der Papst zu sein. Urban des VIII. Hymnensammlung (Rom 1629) hat keinerlei Korrekturen

---

[1] Vgl. z. B. folgende Doppelversikeln:

1a Psallat concors symphonia
laudem Christi praeconis
2a Laudat chorus harmonia
per graves ab acutis
3a Suavis sonet harmonia
dulces melos
voces iucunditatis.

1b Euge dulcis euphonia
pange rhythmos cum tonis
2b Et plaudat omnia lyricus
in modulis argutis
3b Sine doli lascivia
sed gaudiis
ignitae caritatis.

[2] In Adlers *Handbuch der Musikgeschichte,* Frankfurt/M. 1924, S. 131, Anm. 2.

[3] Bd. IV, Berlin-Leipzig 1931/32, nach Hoverka-Kronfeld, *Vergleichende Volksmedizin,* 1908/09, Bd. II, S. 10, in Kap. 1 unter „Halsentzündung".

[4] Hg. von der Laurentius Petri Gesellschaft als Publikation V:3:1, Lund 1954, S. 674.

vorgenommen, ebensowenig wie das jetzt geltende Pianische Antiphonarium. Cl. Blume, ein Mann mit Urteilsvermögen, nannte das Gedicht eine „Perle" unter den lateinischen Hymnen. Der vermeintlich numinöse Charakter der Solmisationshymne ist eine nachträgliche Konstruktion, die wohl größtenteils durch die enorme Rolle, welche der Mittsommer oder Johannistag (d. h. der Geburtstag Johannes des Täufers) in der europäischen Volkstradition spielt, erklärt werden kann.

Die spekulative Betrachtungsweise unserer Hymne hat jedoch nicht allein bei der Möglichkeit haltgemacht, daß das Mittelalter diese Hymne als einen magisch bezwingenden Anruf an den „Sängerheiligen" Johannes den Täufer betrachtet hat. Die Annahme, daß die Einleitungsstrophe wirklich mit bereits in Gebrauch gewesenen Tonsilben als Ausgangspunkt formuliert worden sei, ist gleichbedeutend mit der Voraussetzung, daß Text und Melodie – und wahrscheinlich eben die von Guido benutzte – in der Tradition als eine Einheit verblieben sind, da sie ja dort einander innerlich voraussetzen. Das muß seinerseits bedeuten, daß Paulus Diaconus – oder wer auch immer der Verfasser war – magische Absichten mit pädagogischen verknüpft habe. Er hätte da für die Sänger eine spezielle Hymne geschaffen, die deren Schutzpatron gewidmet war, und sie mit einer Invokation versehen, welche gleichzeitig mit der Bitte um eine gute Singstimme und Verschonung derselben von Krampfzuständen auch einige von alters her gebrauchte Tonsilben umfaßt hätte, die ihrerseits auf den zumindestens in der Profanmusik dominierenden Tonvorrat in Form eines Naturale-Hexachordes [1] hinweisen, welches in der Melodie auch zum Ausdruck kommen soll. Kann eine derartige Vermutung irgendwelchen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben ?

Gewissen Forschern (z. B. G. Lange, a.a.O., S. 549) schien es absurd, daß die Solmisations-Vokale als eine Zufälligkeit erklärt werden sollten, und Wiora weist außerdem auf die „passende" Auswahl der sechs Konsonanten *f l m r s t* hin. Er hat teils deren möglichen Zusammenhang mit einer spätantiken (und vielleicht morgenländischen) Spekulation geprüft, ohne dabei jedoch zu etwas Positivem zu gelangen [2], teils auf den zweckentsprechenden Aufbau der Silben verwiesen. Aber auch, wenn man zugibt, daß die Silben zusammen allen billigen Ansprüchen auf konzentrierte Demonstration von Sprachklang entgegenkommen, so ist damit deren speziell musikalische oder musikpädagogische Zweckmäßigkeit nicht erwiesen. Ganz im Gegenteil ist man sich nicht darüber einig, ob man alle Tonsilben als besonders singbar betrachten soll, z. B. die Silbe *ut* [3] (die ja auch später sehr richtig gegen *do* ausgetauscht wor-

[1] Mit dem Halbtonintervall in der Mitte wie in der von der Antike her inspirierten Liniennotierung der *Musica Enchiriadis.*

[2] *Zur mittelalterlichen Solmisation,* Mf IX, 1956, S. 270ff.: „Doch im ganzen ist der Befund bisher negativ" (S. 272).

[3] Lange, a.a.O., S. 554, findet demgemäß diese Silbe „so unsanglich, daß ihre Erklärung aus dem Hymnus fast die einzig annehmbare ist".

den ist). Doch hierbei kann man daran erinnern, daß ja der Reichtum an Vokalen nebst Konsonanten (in „passender Auswahl") keineswegs nur für die Solmisationshymne eigentümlich ist, sondern mehr oder weniger in allen anderen lateinischen Hymnenstrophen aufscheint. Er ist mit anderen Worten von der lateinischen Sprache selbst abhängig. Die sapphischen Strophen in AH 51 (um uns ausschließlich an ein mit dem Solmisationshymnus direkt vergleichbares Material zu halten) zeigen zahlreiche Beispiele dafür, daß sämtliche fünf Vokale an gerade den sechs inkriminierten Stellen in der Strophe auftreten können. Und hier handelt es sich ganz gewiß um reine Zufälligkeiten[1].

Ich möchte außerdem nicht glauben, daß man geltend machen kann, die Silben, welche in dergleichen Fällen an den kritischen Stellen stehen, seien weniger singbar, als die in der Johanneshymne, z. B. in AH 51:98, 5 *Da Pro Mor Tri Se Tu* oder in AH 51:213, 8 *Et It Hu Sta No Re* oder in AH 51:90, 1 *A Su Chri De Vi No* oder in AH 51:94, 2 *Tri Un De Bo Lu Sa* usw. Demgemäß kann man den Gedanken, daß auch die Solmisations-Silben eine reine Zufälligkeit sind, keinesfalls als ungerechtfertigt abtun. Sogar Oesch (S. 67) neigt dieser Auffassung zu, wenn er bezüglich der 5 Vokale in den 6 Tonsilben zugibt, daß „diese Tatsache dem Dichter vielleicht nicht bewußt war". Nein, es ist vielmehr glaubhaft, daß der Dichter keine bewußte Absicht hegte, spezielle Vokale herauszustellen bzw. dies in einer besonderen Ordnung zu tun. Mit anderen Worten: Die Tonsilben hätten ein anderes Aussehen erhalten, wenn Guido einen anderen Hymnentext gewählt hätte, ohne deshalb von seinem Auswahlprinzip abzuweichen[2]. Hierauf deuten auch die von mehreren Verfassern angeführten „Solmisationshymnen", die andere Tonsilben als jene in der Johanneshymne aufweisen. Am interessantesten unter diesen ist *Tu solus fortis / rex domitor mortis,* die – nach dem angeblichen Alter der Quelle (ca. 1000; Oesch, S. 68) zu urteilen – ungefähr gleich alt wie *Ut quaeant laxis* ist. Sie verteilt außerdem die Vokale in genau derselben, nichtalphabetischen Reihenfolge wie diese: *U E I A O A*. Dies kann dagegen unmöglich ein Zufall sein, sondern besagt, daß das eine Gedicht nach dem Muster des anderen geschaffen worden ist, mit der größten Wahrscheinlichkeit *Tu solus fortis* nach *Ut quaeant laxis,* woraus wiederum folgt, daß die Datierung „um das Jahr 1000" zu früh gegriffen ist. Die übrigen Nachahmungen der Solmisationshymne sind jünger[3] und entbehren in unserem Zusammenhang jeglichen Interesses.

---

[1] Verwiesen sei z. B. auf die Hymnen in AH 51:90 Str. 1, 95 Str. 2, 98 Str. 1 u. 5, 104 Str. 1, 118 Str. 3 u. 4, 119 Str. 2, 124 Str. 3, 172 Str. 2, 3 u. 8, 186 Str. 4 (5) u. 8, 191 Str. 9, 218 Str. 8 usw.

[2] Oesch betrachtet Guidos Wahl als einen bewußten Akt und weist auf sein Interesse für den natürlichen Wohlklang der Vokale bei einer guten Aussprache hin (a. a. O., S. 67).

[3] Sie werden bei Oesch, a. a. O., S. 67, Anm. 4, und Wiora, a. a. O., S. 271, untersucht.

Meine bisherigen Ausführungen sind darauf ausgegangen, es wahrscheinlich zu machen, daß der Text der Johanneshymne (der nach einer alten und vollkommen glaubwürdigen Tradition von Paulus Diaconus geschrieben wurde) zu keinem anderen Zweck entstanden ist, als für die normale Aufgabe, welche eine Hymne im Stundengebet immer zu haben pflegt. Wenn Guido sie zu anderem benützt, muß das seine Ursache in besonderen Eigenschaften der Hymnen-Melodie und nicht des Textes haben – letzterer hat höchstens sekundäre Bedeutung. Wir wissen nicht mit Sicherheit, worin diese Eigenschaften bestanden haben, aber Guido selbst streicht den Umstand heraus, daß das Lied Tonschritte des Naturale-Hexachordes der Reihe nach an den kritischen Stellen angeordnet hat. Allerdings bleibt die Frage offen, ob Guido sich deshalb an die Melodie gehalten hat, weil diese in einer derartig konstruierten Form vorlag, oder ob er selbst absichtlich an der Melodie ein wenig „herumgebessert" hat, um sie pädagogisch zweckentsprechend zu gestalten.

Wir haben bereits als wahrscheinlich hervorgehoben, daß Paulus Diaconus seine Hymne zum Singen bestimmt hatte, ob er nun eine schon bestehende Melodie für das sapphische Schema benutzte oder den Text mit einer von ihm selbst komponierten Melodie versah, die zusammen mit der Hymne von selbst in kirchlichen Gebrauch überging. Und da kann man sich fragen: Sollte Paulus Diaconus – oder eben der in Frage kommende Verfasser – sich veranlaßt gefühlt haben, seiner Melodie eine derart konstruierte Form zu geben? Nein, sicher nicht! Wir ziehen daher den bedeutend wahrscheinlicheren Schlußsatz, daß die Melodie nachträglich für Unterrichtszwecke zurechtgemacht wurde und in dieser neuen Form bis auf den heutigen Tag mit einem Text (der Johanneshymne) verbunden blieb, der an und für sich keine anderen Qualifikationen zu besitzen brauchte als die eine, wohlbekannter kirchlicher Gesangstext zu sein.

Ein Punkt ist in diesem Zusammenhang besonderer Aufmerksamkeit wert, der bezeichnende Umstand nämlich, daß die von Guido angegebene Fassung der Melodie während des Mittelalters selten oder niemals als liturgische Melodie verwendet wurde! Soweit mir bekannt ist, hat sich nur eine liturgische Quelle (13. Jh.) ihrer bedient[1]. Auch eines anderen Umstandes sollte man sich hier bewußt sein: Es ist zweifelsohne leichter, eine Melodie unter so einfachen Verhältnissen, wie sie hier herrschen, zu konstruieren oder umzuformen (jedenfalls, wenn man keine allzu hohen künstlerischen Ansprüche stellt), als sechs gegebene Tonsilben in einen poetischen, zu einem Gedicht ausgeformten Zusammenhang einzufügen, wobei hinzukommt, daß dieses Gedicht offensichtlich allen Anspruch darauf erheben kann, als eine Perle der lateinischen Hymnenpoesie angesehen zu werden.

[1] *La música a Catalunya,* Barcelona 1935, S. 213, in einem Hymnarium aus dem 13. Jh. für eine Hymne an den Hl. Cugat.

Damit haben wir wahrscheinlich gemacht, daß Guido die Melodie der Johanneshymne in gewissen Punkten umgearbeitet hat. Die Originalmelodie muß diesem Gedankengang zufolge gewisse Merkmale besessen haben, die Guido als guten Musiker und erfahrenen Choralkenner auf die Melodie aufmerksam machten und ihn bewogen, diese für eine Bearbeitung zu verwenden. Gibt es irgendwelche derartige Hymnenmelodien, auf die man verweisen kann? Soviel ich weiß, hat die Forschung bisher dieser Seite des Problems kaum Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl sie keineswegs unwichtig ist.

Meines Wissens ist die sapphische Melodienflora, verglichen mit anderen Strophenformen innerhalb der Hymnodie, nicht besonders reichhaltig: etwa ein Dutzend dorische, gleich viele phrygische und etwa sechzehn mixolydische Fassungen. Sämtliche besitzen gewisse gemeinsame Züge, die zu einem Teil schon von dem gemeinsamen, eigenartigen Strophenschema bedingt sein können. Hier werden wir uns lediglich auf die dorischen Melodien beschränken, für welche die Solmisationshymne ein Beispiel darstellt. Auch diese modale Kategorie verteilt sich auf drei Typen: 1. Melodien plagaler Prägung mit dem Spitzenton *a* in der zweiten und dritten bzw. zweiten oder dritten Periode und mit schrittweisen, um den Grundton *D* kreisenden Bewegungen; 2. Melodien in authentischer Lage, die in der zweiten Periode (bereits in deren Anfang) den Spitzenton *b* erreichen (gewöhnlich in Form einer „gaudeamus"-Figur), sich aber in der Fortsetzung unter diesem Ton bewegen; 3. Melodien, welche in der Quintlage beginnen, dann aber absinken, um sich nahe der Mitte rasch bis zum Spitzenton *c* oder *d* hinaufzuschwingen, um dann neuerlich abzufallen.

Aus dieser Andeutung geht bereits hervor, daß die Solmisationshymne bei den hypodorischen Weisen von Typ 1 beheimatet ist. Die Hauptmelodie unter diesen ist zweifellos M 36 (in meiner Sammlung)[1], jene Melodie, welche wir S. 198 in dekolorierter Form nebst Varianten nach sechs repräsentativen Quellen aus Italien, Deutschland[2], Frankreich und England wiedergeben.

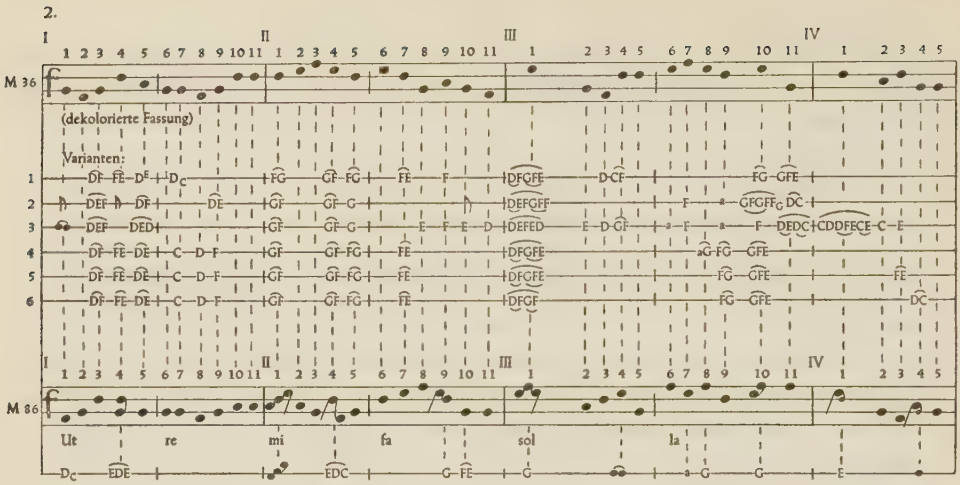
Wie wir sehen, wird ganz oben eine vereinfachte syllabische Fassung von M 36 wiedergegeben, und unter dieser ist in Buchstabentonschrift deren volle melodische Tracht in Form der Tongruppen angegeben, die aus den sechs repräsentativen Quellen stammen, welche partiturmäßig unter das Notensystem gesetzt sind. Die dekolorierte (melodisch sozusagen entkleidete) Tonlinie ist eine reine Konstruktion, welche gewählt wurde, um die mehrtonigen Gruppen in den sechs Quellen deutlicher hervortreten zu lassen. Die sechs

---

[1] Es sei erlaubt, in dieser Studie die Melodienumerierung meiner Veröffentlichung *Die liturgischen Hymnen in Schweden* I, Uppsala 1947, zu benutzen; sie liegt auch der Melodieausgabe in Bd. II, der noch nicht erschienen ist, zugrunde.

[2] Ich verzichte auf die Variante im Einsiedeln-Hymnar (12. Jh.), weil der jüngere der zwei an der Quelle arbeitenden Neumatoren die ältere Melodie fortzuradieren versucht hat, die Ebel mit Hilfe des Cod. Engelberg. 314 von 1374 rekonstruiert hat.

2.



Quellen sind: 1. aus Kempten, eine Hymnensammlung in Buchstaben-Notation vom Beginn des 11. Jahrhunderts, 2. aus dem Kloster San-Zeno-maggiore in Verona, zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts[1], 3. aus dem Kloster St. Eutychii in Perugia, Ende des 12. Jahrhunderts (C 13 in der Bibl. Vallicelliana in Rom), 4. aus Nevèrs, wenige Meilen von Paris, 12. Jahrhundert, 5. aus Laon, etwa 1200, 6. aus dem Benediktinerkloster in Glouster, 13. Jahrhundert. – Guidos Fassung (M 86) steht darunter und weist, wie man sieht, eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit M 36 auf: Die Perioden (abgek. Per.) I sind nahezu identisch, wenn man von der Umstellung von *C* und *D* im Initium und von der „germanischen" Ausformung der Kadenz *(F* anstatt *E)* absieht. Per. II, 1–5 in M 36 ist fast gleich II, 6–9 in M 86, und Per. II, 6–10 in M 36 nahezu gleich mit II, 1–5 in M 86, also in Form eines Chiasmus. Gleiche Tendenzen sind zu bemerken in Per. III, 6–11 in M 36 im Verhältnis zu III, 1–5 in M 86 (vgl. den charakteristischen Quartsprung!), jedoch nicht in den beiden anderen Hälften der Perioden.

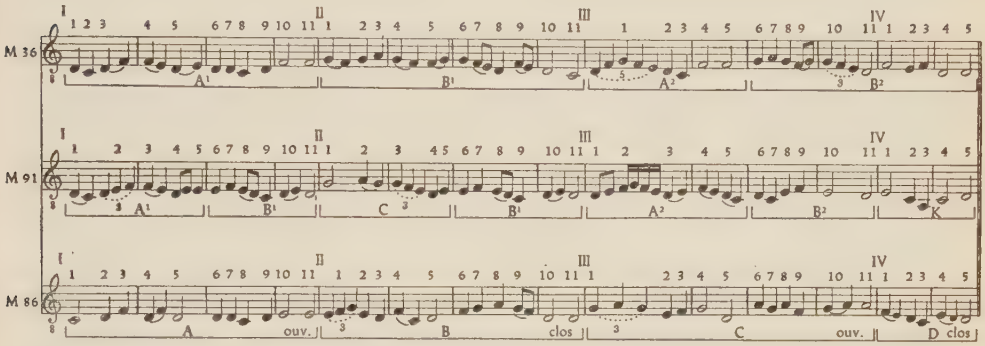
Doch auch die Ungleichheiten zwischen dem Aufbau von M 36 und M 86 liegen ebenfalls auf der Hand und hängen wohl in erster Linie mit dem allgemeinen Ductus des Solmisationshymnus zusammen: Periode für Periode stufenartige Steigung, obwohl *G* und *a* bereits in der Per. II, 1 und 6–7 als Spitzentöne auftreten, danach wieder in Per. III, 1, 6, 8, 10–11, wo die Melodie „ouvert" kadenziert, um die Per. IV abrupt „clos" kadenzieren zu lassen.

In Notenbeispiel 3 werden eine Originalfassung des in Beispiel 1 dekolorierten M 36 sowie eine andere dorische Weise aus der sapphischen Gruppe 1,

[1] Siehe dazu B. Stäbleins Ausg. der *Monumenta monodica medii aevi* (MMAE) I (Hymnen), Kassel u. Basel 1956, S. 250–60, 358–406. – Die Quelle aus Nevèrs (4 oben) ebenda S. 70–108.

nämlich M 91 (aus einem Hymnarium von Bargème im Stift Fréjus, aus dem 14. Jh.) samt wiederum Guidos Fassung von M 86 (nach einer Münchner Quelle, Clm 14965a aus dem 11. Jh., die Guidos Brief an den Freund im Pomposa-Kloster „de ignoto cantu" wiedergibt) untereinandergestellt. Alle Melodien sind in rhythmischer (taktmäßiger) Transkription angegeben; Zahlen orientieren auch hier über die Silbenfolge des sapphischen Schemas, die römischen Ziffern bezeichnen Perioden = Verszeilen.

3.



Es ist hier nicht meine Absicht gewesen, irgendeine rhythmische Transkriptionsmethode zu diskutieren; diese Frage ist für das Ziel dieser Studie ohne Bedeutung. Die verwendete Methode wurde ausschließlich mit der Absicht gewählt, rein visuell den Melodieaufbau klarer hervortreten zu lassen: Wir sehen die Grenzlinie am Beginn der Per. III zwischen den Hauptteilen der Melodie, aber auch, wie die drei verwandten Melodien ihre Dispositionsaufgabe auf verschiedene Weise lösen: In M 36 scheint das Initium in der Per. III in einer Zusammenziehung die Melodieentwicklung zu Beginn von Per. I anzudeuten[1]. M 36 Kadenz in Per. III, 4–5 entspricht dabei dem Schlußfall in I, 10–11, während III, 6–11 nebst der abschließenden Kadenzformel in IV, 1–5 ihre Entsprechung in Per. II, 1–11 finden. Es liegt mit anderen Worten im großen und ganzen eine potenzierte A-B-Form vor:

$$A_1 - B_1 \,/\, A_2 - B_2.$$

In M 91 gliedert sich bereits die erste Hälfte in zwei Teile, AB CB, mit dem melodischen Höhepunkt in C und identischem Abschluß. Per. III entspricht hier vermutlich Per. I mit Per. IV als lose angehängter Kadenz, und man hat ganz deutlich den Eindruck eines symmetrischen Aufbaus, in welchem Per. I und Per. III zu beiden Seiten von Per. II, 1–5 (= C) balancieren.

---

[1] Ich kann hier nicht auf eine Verteidigung dieser Deutungsmethode eingehen, die durch viele Erscheinungen gestützt werden kann.

Zuletzt Guidos Fassung M 86: Formal scheint die Melodie aus zwei Teilen zu bestehen und somit M 36 näher zu stehen. Per. I–II stellt gleichsam eine kleine Weise für sich dar, mit ouvert und clos auf E bzw. D, und wird von einem Nachsatz gefolgt, der ähnlich aussieht. Der Zusammenhang zwischen den beiden Teilen ist nicht besonders stark, die Melodie wirkt nicht organisch, nicht aus einem Guß, ein Eindruck, der sich, wie ich glaube, spontan einstellt, völlig unabhängig von dem Wissen, daß die Melodie für Zwecke der Gehörslehre bearbeitet worden ist[1]. Das Schema für M 36, M 91 und M 86 würde da folgendermaßen aussehen:

M 36: { Per. I, 1–11 (A₁) Per. II, 1–5 6–11 (B₁) Per. III, 1–5 (A₂) 6–11 Per. IV (B₂)

M 91: { Per. I, 1–5 (A₁) 6–11 (B₁) Per. II, 1–5 (C) 6–11 (B₁) Per. III, 1–5 (A₂) 6–11 (B₂) Per. IV (K)

M 86: { Per. I, 1–11 (A ouv.) Per. II, 1–11 (B clos) | Per. III, 1–11 (C ouv.) Per. IV (D clos)

Daß Guido tatsächlich von einer Version von M 36 ausgegangen ist, wissen wir natürlich nicht mit Sicherheit. Eine solche Annahme streitet jedoch nicht gegen Guidos eigene Darstellung seiner Arbeit an der Hymne. Er spricht ausdrücklich von „aliqua notissima symphonia" (einem sehr bekannten Gesang), die als mnemotechnisches Hilfsmittel geeignet sein kann, „wie zum Beispiel folgende Melodie, welche ich zu Beginn und am Ende meiner Lektionen mit den Knaben verwende...", worauf er die Solmisationshymne wiedergibt.

Guido spricht nicht direkt aus, daß die Melodie, welche er im Unterricht verwendet, allgemein bekannt ist. Aber man kann seine Worte dahingehend auslegen, daß er gesangspädagogisch Interessierten nahelegt, eine zweckentsprechende und allgemein bekannte Melodie zu verwenden, von der Art jener, die er selbst im Gesangsunterricht benutzte. Hier deutet vielleicht Fétis[2] die Situation recht, wenn er schreibt: „...cette cantilène offre à cause de cela plus de facilité qu'aucune autre pour imprimer chaque son dans la mémoire; mais ce n'est pas à dire qu'un autre chant ne puisse conduire au même but."

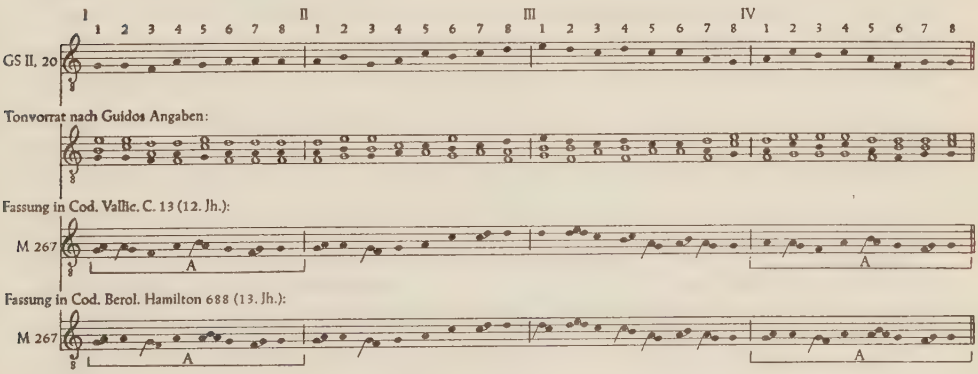
Wenn Guido wirklich von einer Fassung von M 36 ausgegangen ist, so fragt man sich doch, was für auffallende Züge in der Melodie ihn gefangengenommen haben und warum er alle die Änderungen, welche in M 86 resultierten, vorgenommen hat. Die Erklärung muß die sein, daß er bemerkte, daß sich die Töne des Naturale-Hexachordes in der Melodie wiederfanden, und zwar in steigender Reihe auf den Silben 1–2 bzw. 6–7, Periode für Periode, ausgenommen II, 1–2, welcher der Ton *E* fehlt. – Man könnte hier einwenden: Warum begnügte sich Guido nicht damit, nötige Änderungen an diesen Stellen der Melodie vorzunehmen, die Melodie aber im übrigen beizubehalten?

[1] Dies ist kein Grund, die Melodie mit Ambros als „holprig" zu bezeichnen.
[2] *Biogr. universelle* IV, Paris 1833, S. 150a.

Darauf kann geantwortet werden, daß die Änderungen bezweckten, die Halbperioden zu Tontreff-Formeln zu machen, in welchen die Töne des Hexachordes auf der ersten Silbe jeder Periode (d. h. Silbe 1 und 6 liegen). So klein diese Korrekturen in unseren Augen auch erscheinen, greifen sie doch wesentlich in den Bau der Melodie ein und haben andere zur Folge. Sie können schwerlich als gleichgültige Varianten im Stile der in den sechs Quellen auftretenden betrachtet werden. Sie hätten vielleicht als Herausforderung wirken können, besonders deshalb, weil es sich hier um eine weit verbreitete und wichtige Hymne mit offenbar konsolidierter Tradition gehandelt hat. Guido war gezwungen, eine „neue" Melodie in Anlehnung an den Charakter der alten zu schaffen.

Sind dies nun alles bloß leere Vermutungen, oder gibt es eine Möglichkeit, diese Erklärung glaubhaft zu machen? Mit anderen Worten: Kann man möglicherweise rekonstruieren, wie Guido zu Werke ging, um M 86 zu schaffen? An diesem Punkt unserer Betrachtungen müssen wir unser Augenmerk auf den auffallenden Umstand richten, daß Guido auch bei der Demonstration seiner Improvisationsmethode eine Hymnenmelodie zitiert, nämlich die Primhymne *Iam lucis orto sidere,* d. h. Strophe 2: „Linguam refrenans temperet." Diese illustriert in Guidos Übungsprogramm das Stadium, wo die Schüler etwas erweiterte Möglichkeiten erworben haben, die Tonschritte in ihrer Melodie zu wählen, indem zwei oder drei Töne demselben Vokal zugeteilt wurden. Die Melodie, welche Guido aus der Kombination der Töne *F* bis *e* mit den Vokalen *E U, I A, O E, U I, A O, E U* und *I A* ausgewählt hat, ist bedeutend natürlicher gebaut als die Solmisationshymne, doch gleich dieser keineswegs ohne musikalische Verwandte, obwohl man diesen Umstand nicht bemerkt zu haben scheint. Sie gehört einer relativ reichen Gruppe von Hymnenmelodien im mixolydischen (oder bisweilen lydischen) Kirchenton an, wo die Melodien in der Regel in makelloser Bogenform verlaufen, manchmal mit identisch geformter erster und vierter Periode.

4.



Unser Notenbeispiel gibt zuoberst Guidos Fassung von Strophe 2 in *Iam lucis* wieder, darunter die Tonwahlmöglichkeiten des Doppeloktavsystems (das Tonmaterial jeden Vokales in Form eines „Akkords" gruppiert)[1], und zuletzt eine aus der lebenden liturgischen Praxis geholte Probe von diesem Melodietyp, M 267 in zweierlei Fassung nach italienischen Quellen: die eine nach einer Quelle im Kloster St. Eutychii in Perugia vom Ende des 12. Jh.s, die andere aus dem Cod. Hamilton (Berliner Staatsbibliothek) aus dem 13. Jahrhundert.

Die Gleichheiten zwischen Guidos künstlicher Melodie und M 267 sind bedeutend, wir wagen vielleicht zu sagen so bedeutend, daß wir uns fragen müssen, ob nicht die liturgische Melodie eine Fixierung einer nach der üblichen Praxis – mit naturalistischen Stütz- und Schlepptönen – ausgeschmückten Fassung von Guidos Werk ist. Die Wahrscheinlichkeit spricht aber mehr dafür, daß der Vorgang in entgegengesetzter Richtung verlief. Wahrscheinlich hatte Guido irgendein populäres Muster im Sinn, als er seine Auswahltöne zusammenfügte. Ja, eine solche Annahme muß im Hinblick auf Guidos übliche Arbeitsmethode als unumgänglich angesehen werden. Er ist in seiner Tätigkeit als Musiker, soweit wir uns darüber eine Auffassung bilden können, immer von der lebendigen Praxis ausgegangen und hat stets einen engen Kontakt mit der musikalischen Wirklichkeit aufrechterhalten. Er sah sicher ein, daß die Konstruktion von Musterbeispielen in intimer Anlehnung an lebende Melodien geschehen mußte, wenn sich die Methode überhaupt als fruchtbar erweisen sollte.

Er hat somit wahrscheinlich eine Form von M 267 als Muster benutzt und dieses bearbeitet – soweit dies nun die begrenzten Möglichkeiten zu einem „Äquivokalismus" zuließen. Eine Übersicht über das Tonmaterial nach seiner Tabelle zeigt, daß er dem Vorbild nicht hätte näher kommen können, als es in seiner Fassung geschehen ist. Die einzige Ausnahme hiervon bilden vielleicht die Töne zur 5. und 6. Silbe in Per. III, wo *a – a* einen engeren Anschluß an M 267 ergeben hätte als Guidos *c – c*. Andererseits fänden sich dann drei *a* in einer Reihe: also in Per. III: *e-d-c-d-a-a-a-G*. Ein Austausch des letzten *a* gegen *c* könnte als „germanische" Variante gedeutet werden *(c – G!)* und wurde möglicherweise von dem Italiener Guido als fremd empfunden. Doch hier bewegen wir uns auf sehr losem Grund.

Besonders interessant sind Guidos bewußte Abweichungen von seiner äquivokalen Regel bei der Gestaltung der Kadenz in Per. IV: $\frac{F - G - G}{\text{hau-ri-at}}$. Gemäß Guido sollte nämlich der Diphthong *au* dem Tonbuchstaben *G* entsprechen und der Schlußfall daher lauten: *G – G – G*. Hier nimmt er aber eine Auflockerung des Systems vor und verwendet die, innerhalb der Sequenzmelodik außerordentlich gewöhnliche, steigende Klausel *F-G-G*, „ut melum suo tetrardo

[1] Siehe S. v. Waesberghe, Mus. Disc. V, 1951, S. 59.

conveniens redderemus" (um die Melodie in Übereinstimmung mit deren mixolydischer Tonart wiederzugeben[1]).

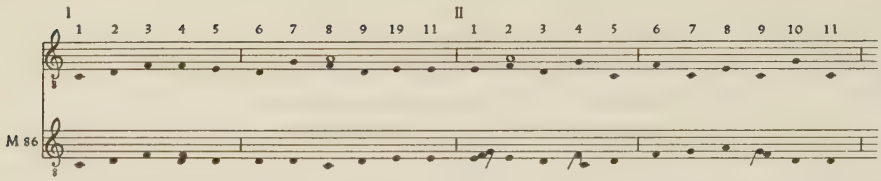
Mit der von Guido selbst angedeuteten Technik als Ausgangspunkt können wir uns also die Melodie zu *Linguam refrenans* als eine äquivokale Bearbeitung einer typisch mixolydischen Standardmelodie vorstellen: Die für M 267 charakteristische Wiederholung der Melodiephrase A in Per. I und IV wurde mit Guidos Technik eine Unmöglichkeit, hingegen gelang ihm die Konstruktion der vom Sequenzmelos beeinflußten, schwungvollen Linie *a-ć-h-c-a-F́-G-G*, da ihn ein Versuch, sich näher an die Phrase A zu halten, zu dem monotonen Abschluß *a-Ǵ-G-G-*$\frac{a}{F}$*-G-G-G* oder ähnlichem gezwungen hätte. Ähnliche Beobachtungen kann man in Per. II–III machen, z. B. daß der melodische Höhepunkt *(e)*, welcher in M 267 in natürlicher Weise auf eine betonte Silbe fällt, bei Guido auf einer unbetonten gelandet ist.

Gegen den Hintergrund dieser Überlegungen steht das Problem der *Solmisationshymne* in einem besonderen Licht. Ich stelle mir deren Entstehung folgendermaßen vor: Im Zusammenhang mit seinen pädagogischen Bestrebungen hat Guido seine Aufmerksamkeit auf die Möglichkeit gerichtet, relative Tonhöhen mit Vokalen (oder Silben) zu kombinieren, teils um die Einstudierung unbekannter Melodien und deren Fixierung in der neuen diastematischen Notation zu erleichtern, teils um eine allgemein verständliche und leicht zugängliche Grundlage für Übungen in der Melodienlehre zu geben. Dabei fiel ihm besonders die Johanneshymne des Paulus Diaconus auf, deren Melodie ihm – höchstwahrscheinlich in irgendeiner Form von M 36 – für pädagogische Experimente nutzbar erschien. In Per. I, 1–2 und I, 6–7 fand er die Töne *C* und *D* auf den Vokalen *U* und *E*, in III, 1 und III, 6–7 *G* und *a* auf den Vokalen *O* und *A*, und in II, 1–2 und 6–7 brauchte er nur *F* und *G* gegen die erforderlichen Töne *E* und *F* auszutauschen, um das volle Hexachord zu erhalten. Eine Probe, gestützt auf die solcherart aktualisierten Solmisationsvokale in der 1. bzw. 6. Silbe der Strophe, welche im Verein mit den entsprechenden Tönen (d. h. $U = C$, $E = D$, $I = E$, $A = F$, $O = G$ und $A = a$) in den gesamten Text der Hymnenstrophe eingesetzt wurden, ergab ein Resultat, das uns wenigstens in seinem ersten Teil einigermaßen verblüfft, da die Melodie M 86 der Solmisationshymne deutlich mit ihrer ganzen ersten und zumindest andeutungsweise auch zweiten Periode zutage tritt.

---

[1] S. v. Waesberghes – vom tendenzharmonischen Denken allzusehr beeinflußte – Analyse der Kadenz (a. a. O., S. 60, Anm. 5–6) vergißt den Einfluß seitens der Sequenzen ganz. Nicht weniger als 40 von 69 Sequenzen im II. Bd. der Arbeit *Über die schwedischen Sequenzen* weisen zusammen etwa 180 Beispiele derartiger Schlußfälle auf, d. h. durchschnittlich 4–5 pro Sequenz! Vgl. auch in der Studie J. Handschins *Über Estampie und Sequenz II* (ZfMw XIII, 1930/31, S. 123): *Alleluia concelebremus*, dessen älteste melod. Quelle (in aquitan. Punktnotation) aus dem 9. Jh. stammt und 10 Schlußfälle dieser Art besitzt.

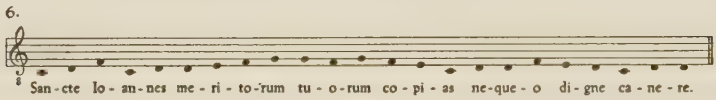
5.



Die Fortsetzung ist nicht gleich gut gelungen (die Melodie wurde unnatürlich und steif), und das ist selbstverständlich, denn die Solmisationshymne stellte ja nur einen Spezialfall dar, der gewiß Guido die Idee zu seiner Improvisationstechnik gegeben haben kann, jedoch nicht den prinzipiellen Hintergrund hierzu bildet. Guido muß das bedacht haben, im selben Augenblick, da er bemerkte, daß der Tonumfang der Hymne, *C* bis *a*, für eine freiere Melodiebildung zu eng war und einer der Vokale *(a)* an zwei Stellen mit verschiedenem Tonwert auftrat *(= F* und *= a)*.

Das ist es, was Guido verbessert hat, indem er die Vokalserie *A E I O U* (diesmal in alphabetischer Ordnung und ohne Wiederholung eines Vokales) mit dem zweioktavigen Tonsystem verband, das solcherart auf eine Reihe 5-töniger Abschnitte verteilt wird. Sein Musterbeispiel hierfür ist *Sancte Ioannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere:*

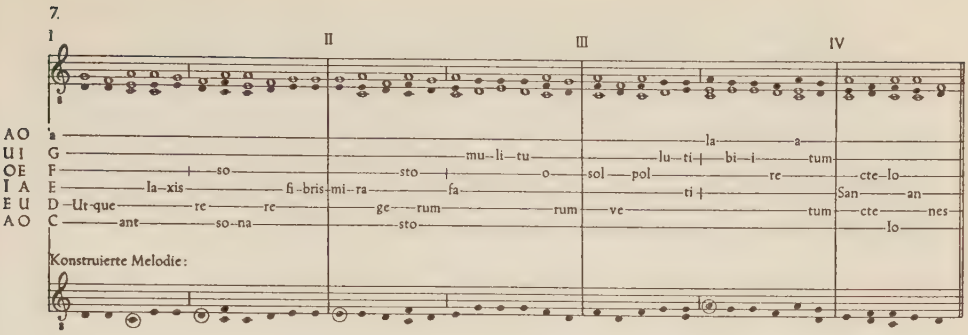
6.



Man hat daran erinnert, daß auch dieses Beispiel bezeichnenderweise eine Huldigung an Johannes den Täufer ist, was in gewissem Maße die „numinöse" Hypothese stärken sollte. Tatsächlich ist es wahrscheinlicher, daß das Beispiel während der Arbeit an der Solmisationshymne als eine Entwicklung aus demselben aequivokalen Tonvorrat formuliert wurde.

Der nächste Schritt in Guidos Experimentserie scheint zu sein, daß er – um über ein reicheres Tonmaterial verfügen zu können – die Vokalserien gegenüber dem Tonsystem so verschiebt, daß die Vokale mit anderen Tönen vereinigt werden. Es kann eine leicht erklärliche Symbolik darin liegen, daß der Vokal *a* in der ersten Serie dem Vokal *o* in der anderen entspricht – Anfang und Ende! – Prüfen wir nun unsererseits diesen Melodievorrat der Solmisationshymne, so gelangen wir zu dem Resultat, welches wir im Notenbeispiel 7 (S. 205) zeigen: Zuoberst der Tonvorrat in „Akkordform", dann die Silbenverteilung in einem Liniensystem nach Guidos eigenem Beispiel *Sancte Ioannes*, darunter eine Transkription in die jetzt gebräuchliche Notenschrift.

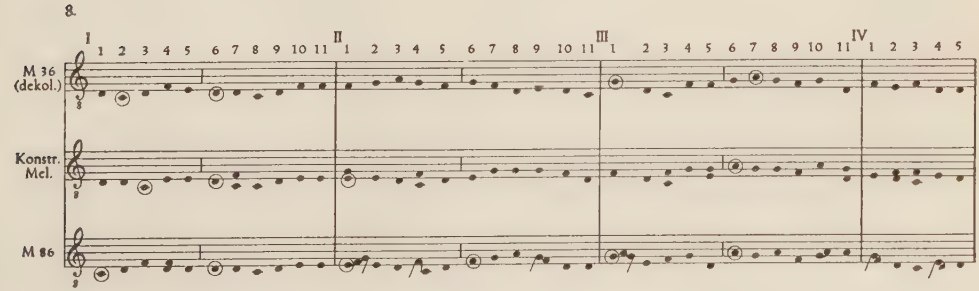
Mit Rücksicht auf die Plazierung der Tonschritte *C* bis *a* auf die ersten Silben in den sechs Halbperioden ist unsere eigene, konstruierte Melodie aller-



dings nicht besser gelungen als die Originalmelodie. Derartiges könnte nur bei einer Identifizierung der Tonbuchstaben mit den Vokalen der Solmisationssilben in *Ut quaeant laxis* möglich sein; doch diesen unfruchtbaren Ausgangspunkt hatte Guido bereits aufgegeben. Was er aber jetzt herauskonstruiert hat, ist eine „neue" Melodie ohne belastende Tradition, und die nötigen Änderungen konnten daher leicht vorgenommen werden: in I, 1–5 durch Festhalten an der den Solmisationsvokalen innewohnenden Melodie:

C – D – F – F – E
Ut quaeant laxis

wie in unserer früheren Probe; in II, 6 durch eine einfache Änderung von *E* in *F*, in III, 1 in Anlehnung an die Originalnotierung von M 36, die ja *G* auf „sol" unterbringt. Die außerordentlich kleinen Unterschiede zwischen unserer Rekonstruktion und M 86 im übrigen hängen sowohl mit Guidos Retuschierung (z. B. *G – a – G* in II, 7–9 zu schreiben statt *G – G – G*), wie auch mit dem üblichen wechselseitigen Umbildungsprozeß in mündlicher und schriftlicher Tradition zusammen, hier unter anderem auch in der Form einer „germanischen" Variante, am deutlichsten hervortretend in I, 5 und I, 10–11. Die Neigung sapphischer Melodien, auf der ersten Silbe der dritten Verszeile (also III, 1) eine Torculus-Figur anzubringen, die eine Art Mittelpunkt in der Melodieentwicklung zu bezeichnen scheint, zeigt auch die Solmisationshymne.



Sehen wir die Entstehung von Guidos Solmisationshymne in dieser Weise, so verflüchtigt sich wohl zum größten Teil die mystische Atmosphäre, welche diese umschwebt und zu vielen nebulosen Spekulationen verlockt hat. Dafür stehen aber Guidos Zielbewußtheit und Klugheit in seinen musikpädagogischen Bestrebungen noch klarer vor uns als bisher, wobei wir gleichzeitig einen Einblick in seine melopoetische Fähigkeit und seine Einstellung zu zwei zeitgenössischen Hymnenmelodien gewinnen.

Bachs Goldberg-Variationen

von

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU

Die *Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen, denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertiget,* erschien 1742 als IV. Teil der Klavierübung im Druck. Geschrieben war das Variationswerk im Auftrag des Grafen Keyserlingk für dessen Cembalisten, den aus Danzig stammenden Johann Gottlieb Goldberg, der eine Zeitlang sogar Bachs Schüler in Leipzig war[1]. Forkel berichtet von dem Wunsch des Grafen, „daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte". So kam es zu den Variationen, die Bach „bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte". Forkel fügt hinzu: „Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu."[2]

In der Tat sind diese Veränderungen des Meisters einziges großes Variationswerk für Cembalo; Schwesterwerke sind die Passacaglia c-moll für Orgel aus der Weimarer Spätzeit und die Chaconne für Violine allein aus dem Anfang der Cöthener Zeit. Die Passacaglia hat ein achttaktiges Baßthema von folgendem Grundriß:

g f as g || es (h)c (f)g C

vielleicht entwickelt aus: c b as g || es f g C

Die Violinchaconne hat einen Sarabanden-Baß von 4 Takten, der 5. Takt ist Ende und Neuansatz zugleich:

---

[1] Die vorliegende Abhandlung geht auf Anregungen zurück, die der Verf. aus W. Gurlitts Referat *Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik* (Ber. über die Wiss. Bachtagung der Ges. f. Musikforschung Leipzig 1950, S. 240ff.) empfing. – Über den lebensgeschichtlichen Anlaß zur Komposition vgl. Forkel (meine NA Kassel[4] 1950, S. 67); über den Grafen Keyserlingk und Goldberg vgl. des Verfs. *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreußen,* Königsberg 1931; über Goldberg bes. E. A. Dadders Abhandlung im BJb. 1923.

[2] Über die Andersartigkeit der *Aria variata alla maniera italiana* vgl. des Verfs. *Studien z. Gesch. d. mus. Variation,* Stuttgart 1950, S. 21.

d′ cis d′ b g a (d)

Die Goldberg-Variationen beruhen gleichfalls auf einem Baß, der so beginnt:

g fis e d H c d G

Es ist fraglos der gleiche Typus, nur daß seine Vorgeschichte[1] verzweigter, sein Ausbau als Baß einer *Aria* von Sarabanden-Charakter, die zuerst 1725 ins Klavierbüchlein der Anna Magdalena eingeschrieben wurde, weitläufiger und gerundeter ist.

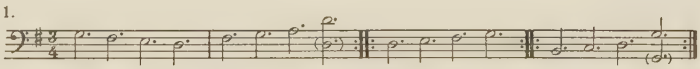
Das Thema der Passacaglia von J. C. F. Fischer, die das Schlußstück einer Suite aus dem *Musicalischen Parnassus* bildet, ist eine Vorform des Bachschen Themas, zumal es in einer geschlossenen (kadenzierenden) und einer offenen Form (als absteigende Quart) erscheint:

d′ b a d und d′ c′ b a

Die Chaconne des gleichen Komponisten am Ende des *Musicalischen Blumen-Büschlein* hat die einfache, absteigende Quart ohne Fortführung: g fis e d. Sie ist mit ihrer Zahl von 30 Variationen eine rechte Schule aller Möglichkeiten, diesen Urbaß verändernd auszumusizieren; der Typus der „Sarabande" ist unverkennbar.

Den eigentlichen Vorläufer von Bachs *Veränderungen* bildet jedoch die Sarabande mit 12 Variationen des Oheims Joh. Christoph Bach (Neuausgabe von H. Riemann, Ed. Steingräber Nr. 93). Hier ist der Baß wirklich in zwei Teilen zu je acht Takten angeordnet. Der erste Teil kadenziert in seinen vier Abschlußtakten in die Dominante, der zweite (durch zwei Wiederholungen ungebührlich gedehnt) in die Tonika:

1.

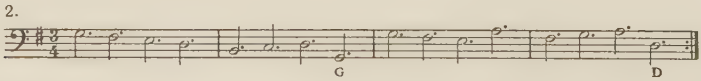


Daß der erste Viertakter des zweiten Teils nur eine Umkehrung des Quartfalls ist, liegt auf der Hand.

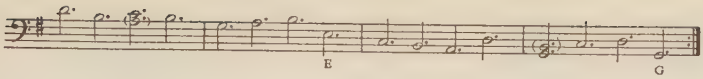
1. Der Grundbaß und seine Veränderungsformen

Nicht die köstlich verzierte Oberstimme von Bachs *Aria,* die wir erst am Schluß betrachten, sondern der Baß ist die Grundlage des ganzen Werkes. Sein Tonartenaufbau, gegründet auf der jeweils kadenzierenden 2. Gruppe, ist denkbar klar: G D E G.

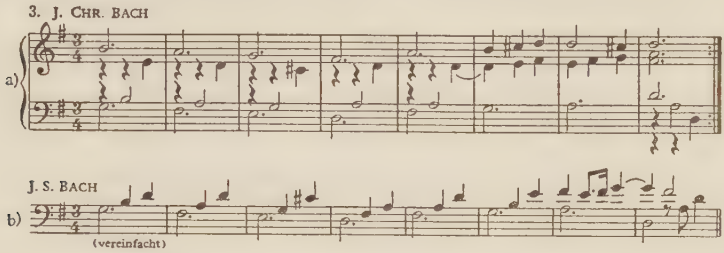
2.



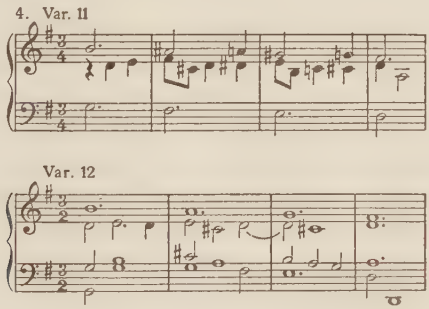
[1] Vgl. des Verfs. *Hohe Schule der Musik,* Bd. I, S. 193ff.; H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs* (Leipzig 1950), weist den gleichen Baß an einer Chaconne von Henry



Die Prägung als Sarabande ist in ihren Grundzügen schon bei J. Chr. Bach vorgegeben. Wir stellen dessen ersten Teil mit dem Unterstimmengerüst der entsprechenden ersten und letzten Gruppe der *Aria* zusammen.



J. Christoph Bachs Sarabande bildet die Oberstimme durch Austerzen des Basses; beide Stimmen sind für den weiteren Verlauf bindend. Denn Variation 1 figuriert nur die Oberstimme, Variation 2 nur den Baß, in den folgenden 5 Variationen wechseln Oberstimme und Baß in der Figuration taktweise ab. Ihr liegt ein bestimmter handwerklicher Plan zugrunde: zuerst Viertel und Achtel, dann Sechzehntel (erst in Gängen, dann in gebrochenen Akkorden) und schließlich Figuration im $^6/_8$-Takt, getragen von einer bestimmten Spielfigur. Es folgen Akkordzerlegung in Sechzehnteln und eine in Achteln gestaltete Gegenbewegungs-Variation. Wichtiger noch ist die nun (in Var. 11) folgende Schärfung und Differenzierung durch Chromatik (wir hätten sie eher im Baß als in der Oberstimme erwartet) und endlich der Abschluß (Var. 12) in realer Vierstimmigkeit.



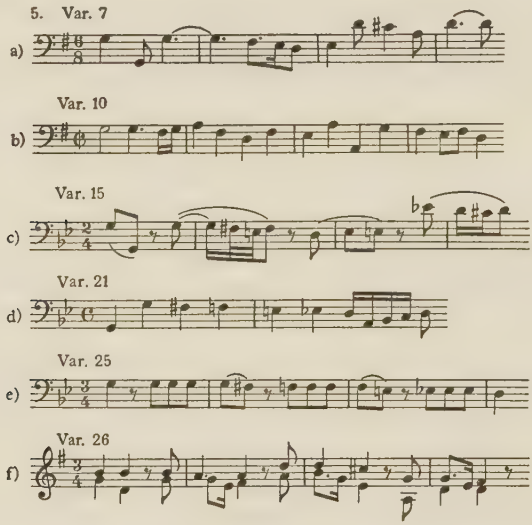
In allen diesen Variationen bleibt der Gleichschlag des Grundbasses unverändert. Der Sarabandencharakter aber wird weitgehend durch die Figuration

---

Purcell nach. Doch ist er wohl noch älter (vgl. E. Gerson-Kiwi, *Stud. z. Gesch. d. ital. Lied-Madrigals im 16. Jh.*, Würzburg 1937).

ausgelöscht und erst in den beiden letzten akkordlichen Variationen wieder aufgenommen.

Um so erstaunlicher sind die Veränderungen, denen Bach sein Baßgerüst unterworfen hat. Wir geben zunächst einige Formen ungeachtet ihrer Stellung im ganzen, verzichten dabei auf die nur figurativen Veränderungen und beschränken uns auf charakteristische Wandlungsformen der Gestalt – bei unveränderter Grundstruktur. Jeweils 4 Takte (g fis e d) müssen genügen.



Beispiel a gehört der ersten $^6/_8$-Variation (7) an, es zeigt die Wendigkeit des Lagenwechsels. Beispiel b bringt die Ausformung zum Thema einer Fughetta (10); auf dem letzten Takt setzt der Comes ein. Die nun folgenden drei Beispiele gehören den drei Mollvariationen (15, 21, 25) zu; mit der Wendung nach Moll zieht die Chromatik ein. Die erste stark ausziselierte Gestalt erinnert an Bachs Sinfonia f-moll (vgl. Gurlitt S. 245); die zweite und dritte sind bereits bei Gurlitt (S. 243) zitiert. Am merkwürdigsten ist wohl das letzte Beispiel (Var. 26) in seiner Freizügigkeit, obwohl es zum letzten Mal den Sarabanden-Rhythmus deutlich ausspielt.

Aber haben wir damit in der Einzelbetrachtung nicht schon zu weit vorgegriffen? Wir müssen vorher die Gesamtfolge erörtern.

2. Reihenfolge und Gliederung der Variationen

Aria

1. $^3/_4$	a 1 Clav.	6. $^3/_8$	a 1 Clav.
2. $^2/_4$	a 1 Clav.		Canone alla Seconda
3. $^{12}/_8$	a 1 Clav. Canone all'Unisono	7. $^6/_8$	a 1–2 Clav.
4. $^3/_8$	a 1 Clav.	8. $^3/_4$	a 2 Clav. (t)
5. $^3/_4$	a 1–2 Clav. (t)	9. C	a 1 Clav. Canone alla Terza

10. ¢	a 1 Clav. Fughetta	21. C	nicht bezeichnet (Moll)
11. $^{12}/_{16}$	a 2 Clav. (t)		Canone alla Settima
12. $^{3}/_{4}$	nicht bezeichnet	22. ¢	a 1 Clav. Alla breve
	Canone alla Quarta	23. $^{3}/_{4}$	a 2 Clav. (t)
13. $^{3}/_{4}$	a 2 Clav. (Solo)	24. $^{9}/_{8}$	a 1 Clav. Canone all' Ottava
14. $^{3}/_{4}$	a 2 Clav. (t)	25. $^{3}/_{4}$	a 2 Clav. (Moll, Solo)
15. $^{2}/_{4}$	a 1 Clav. Andante (Moll)	26. ($^{18}/_{16}$)$^{3}/_{4}$	a 2 Clav. (t)
	Canone alla Quinta	27. $^{6}/_{8}$	a 2 Clav.
16. ¢ + $^{3}/_{8}$	a 1 Clav. Ouverture		Canone alla Nona
17. $^{3}/_{4}$	a 2 Clav. (t)	28. $^{3}/_{4}$	a 2 Clav. (t)
18. ¢	a 1 Clav. Canone alla Sesta	29. $^{3}/_{4}$	a 1–2 Clav. (t)
19. $^{3}/_{8}$	a 1 Clav.	30. C	a 1 Clav. Quodlibet
20 $^{3}/_{4}$	a 2 Clav. (t)		*Aria*

Für zweimanualiges Cembalo ist das Werk gedacht. So wird man in der Aufstellung zuerst jene Variationen aufsuchen, die fürs Spiel auf zwei Manualen ausdrücklich bestimmt sind. Es liegt nahe, daß Bach den Raum der beiden Manuale vorzugsweise für die Bewältigung technischer Probleme ausnutzt. Wir haben die entsprechenden Variationen durch ein t gekennzeichnet. Eine Ausnahme bildet nur Var. 25, welche den Unterschied der Manuale zum Herausheben der Solostimme benutzt, und der Nonenkanon von Var. 27, der klangliche Differenzierung der beiden Stimmen fordert, ähnlich wie die verwandte Var. 11, nur daß bei dieser die volle Ausnutzung der Manuale durch die beiden Spielhände zugleich auch ein technisches Problem ist.

Nur drei Variationen sind für ein oder zwei Manuale bestimmt: die erstmals ein technisches Problem – das Übereinandergreifen der Hände – einführende 5. Variation, das eigenartig geprägte Siziliano (7) und die den Akkordtriller zwischen rechter und linker Hand einführende Var. 29, deren Bedeutung aber mehr in der „Elementargewalt des Musizierens" als in der besonderen Spielfigur liegt. H. Besseler hat in seiner Abhandlung „Spielfiguren in der Instrumentalmusik"[1] eigens darauf hingewiesen.

Die Gliederung der Gesamtfolge geschieht durch neun jeweils nach zwei Variationen eingebaute Kanons, die vom Kanon im Einklang (3) bis zum Kanon in der None (27) fortschreiten – ein großzügiger Ordnungsgedanke, dessen Bedeutung weiter unten besprochen werden wird. Die französische Ouvertüre (16) leitet fraglos den zweiten Teil der Folge ein. Wie aber reihen sich die übrigen Variationen aneinander? Ist hier ein Ordnungsprinzip zu erkennen?

Für den ersten Teil ist wohl der Wechsel das eigentliche Grundprinzip. Das Thema steht im $^{3}/_{4}$-Takt; so werden alle Variationen im $^{3}/_{4}$-Takt einen geringeren Verwandlungsgrad aufweisen als die übrigen. Auch werden in diesen Variationen vor allem die technischen Spielprobleme gestellt und gelöst. (Alle zweimanualigen Variationen – bis auf die komplizierte 11. und ihre Schwe-

[1] Dt. Jb. der Musikwiss. für 1956, Leipzig 1957.

ster, die 27. – stehen im ursprünglichen $^3/_4$-Takt!). Die Variationen des ersten Teils haben folgende verschiedene Taktarten:

$$(^3/_4)\ ^2/_4\ ^{12}/_8\ ^3/_8\ ^6/_8\ ^4/_4\ ¢\ ^{12}/_{16}$$

Der abschließende Quintkanon (15) steht erstmals in Moll!

F. Busoni hat seiner Ausgabe der Goldberg-Variationen (Ed. Breitkopf, Nr. 4315) ein aufschlußreiches Vorwort vorangeschickt. Darin weist er auf das „Erkennen des Basses" als grundlegend hin, da dieser das beharrende Fundament des gesamten Werkes bilde. Darüber hinaus aber will er das Werk durch Kürzung und Umschreibung „der Aufnahmekraft des Hörers und den Möglichkeiten des Spielers entgegenkommender machen". Es ist zu beklagen, daß er die Gesamtfolge des Werkes, die er zumal in der Gliederung durch die Kanons und der Bedeutung der Ouvertüre verkennt, gewaltsam durch Kürzungen (auch der Kanons) antastet; die Ouvertüre soll weggelassen werden. Um so dankbarer nehmen wir seine aus feinstem Verständnis für die Klavierpolyphonie Bachs entstandenen kleinen Verbesserungen und Vortragsanweisungen (auf die wir hier nicht weiter eingehen) und vor allem die außerordentlich geschickten Umschreibungen der Stücke für zwei Manuale auf eines entgegen.

Im zweiten Teil wächst die Zahl der zweimanualigen Variationen und damit die Häufigkeit des Dreivierteltaktes. Daß die zweite der Mollvariationen (25) den Höhepunkt dieses zweiten Teils bedeutet, hat Busoni mit Recht vermerkt. Er fügt hinzu, daß alles Folgende „finalemäßig" abrollen müsse – ein wichtiger Fingerzeig, den wir nur sachgemäß interpretieren müssen. In der Tat folgen nur noch vier zweimanualige Variationen; die erste stellt den Sarabandencharakter eindeutig wieder her, die zweite versetzt nun auch den Kanon auf zwei Manuale; die dritte und vierte bilden den Höhepunkt des technischen Ausspielens (vgl. oben über Var. 29); die 30. Variation ist das Quodlibet (s. u.).

Diesem klaren Gesamtablauf gegenüber muß die Einzelbetrachtung zunächst bestimmte Gruppen von Variationen zusammenfassen, um Übereinstimmung und Abwandlungsform zu klären. Da bieten sich zunächst die Variationen im $^3/_4$-Takt. Sie haben mit dem Sarabandentakt auch (zwar bisweilen sehr verallgemeinert) die rhythmischen Kennzeichen der Sarabande über deutlich ausgeprägtem Baß übernommen. Sie lassen vielfach (wie schon Var. 1) das Austerzen und Aussexten als Grundlage der Figuration durchscheinen und gehen im Ausspielen immer von den Achttaktgruppen der beiden Teile aus, die sie (wie ebenfalls bereits Var. 1) in der Figuration gegeneinander abheben.

So tritt in Var. 1, nachdem die Spielfigur den Sarabanden-Rhythmus zunächst unterstrichen hatte, dieser in der zweiten Viertaktgruppe etwas zurück (außer Takt 13/14); die zweite Gruppe des zweiten Teils löst ihn sogar

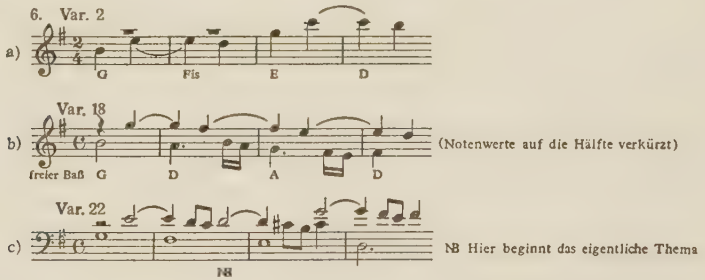
in ganz allgemeine Bewegung auf. Die Var. 5 führt uns erneut darauf, daß diese Gruppe sich gerade für die Stellung und Lösung technischer Probleme und die Verwendung zweier Manuale eignet. Aber gerade um hier die in zeitgenössischen Variationen (Händel!) auffallende Einförmigkeit zu vermeiden, wird die Differenzierung der Taktgruppen weiter getrieben (8-4-4; 4-2-2-2-6). Var. 8, die der Var. 1 im übrigen nahe steht, geht dann wieder in der Anordnung der Figuration auf genaue Viertaktgruppen zurück, nur daß sie die kadenzierenden Viertakter jeweils besonders zusammenrafft. Und Var. 14 wechselt ihre Figurationsformen nach genau 4 Takten.

Die entsprechenden Variationen des 2. Teils, die mit Var. 17 beginnen, sind darin einheitlicher, weil die technischen Spielprobleme (in Var. 17 etwa die weitgespannten Tonleitergänge im Ineinander der Spielflächen) immer schwieriger werden. Doch kann auch hier wie in Var. 20 (2. Teil ab Takt 5 und Schlußgruppe) die Aufgabenstellung wechseln. In Var. 23 (vgl. dazu Var. 17) ist ähnliches festzustellen, ebenso für 28 und 29. Die Var. 26, welche die Sarabande nochmals besonders klar ausprägt (vgl. Beisp. 5f.), wechselt je Gruppe die Klanglage der „Sarabande" mit der Figurationsstimme (die Busoni m. E. zu Unrecht als trioliert deutet; die Figuration erweist $^9/_8$ bzw. – nach Bach – $^{18}/_{16}$). Bei 29 überschreitet Busonis Verkürzung (Gruppe 1 hat einen Takt weniger, Gruppe 2 vier Takte weniger) und harmonische Öffnung nach Var. 30 hin das Maß der erlaubten Bearbeitung. Muß der „Finale-Charakter" wirklich so stark unterstrichen werden?

Dagegen folgen wir Busoni gern in der besonderen Einschätzung der kontrapunktischen Variationen, von denen wir allerdings die Kanons und das Quodlibet sowie die Fuge der Ouvertüre gesondert behandeln. Die verbleibenden kontrapunktischen Variationen 2, 4, 10, 19, 22, denen wir (mit Busoni) den Kanon 18 zugesellen, stehen je zweimal im $^2/_4$-, im ausgesprochenen Alla-breve-Takt, und im $^3/_8$-Takt. Da ist zunächst Var. 2 im $^2/_4$-Takt. Die Mittelstimme beginnt volltaktig mit dem Thema, das aus der Aussextung gewonnen ist. Nach zwei Takten setzt die Oberstimme mit dem gleichen Thema (ebenfalls aus der Gunst der Sext) ein, dann folgen sehr dichte komplementär-rhythmische Bildungen; sie setzen sich im zweiten Teil fort ohne neue Anfangsimitation. Trotz der kontinuierlichen Sechzehntel-Bewegung ist die Variation aus dem Akkordgriff konzipiert. – Die vier zweistimmigen Eingangstakte der 18. Variation (Sext-Kanon) zeigen, bei gleicher Griffigkeit, die aber durch die Bewegung der freien Baßstimme kompensiert wird, wie der Kanon, in Takt 1 beginnend, zum Sonderfall der Bearbeitung des Grundbasses wird. Denn dieser ist jetzt Oberstimme, wenigstens für 4 Takte. Und in den weiteren Gruppen-Anfängen besteht der Sinn der spielerischen Entfaltung darin, die Konturen des Basses in den verschiedenen Stimmen aufleuchten zu lassen. Das Austerzen und Aussexten gibt alle Möglichkeiten an die Hand (vgl. Beisp. 6).

Die beiden Variationen im $^3/_8$-Takt (4 und 19) zeigen zwei verschiedene Ausprägungen der gleichen Möglichkeit. Die Var. 4 ist mit ihren kurzzügigen Achtel-Auftaktmotiven (𝄾 ♩♩ | ♪) ganz aus dem Griff erfunden, der Baß deutlich vernehmbar. Var. 19 ist bei gleicher Grundhaltung auf gleitende Sechzehntelbewegung in der Mittelstimme und schreitende Oktavierung des Basses gestellt. Die Oberstimme aber tönt die Quint als Liegestimme an; in der Mittelstimme (ab Takt 5) entsteht eine Scheinimitation. Wieder sind die Kadenztakte beider Teile auf die einfachste und deutlichste Weise ausgespielt.

Eine besondere Stellung haben die beiden Variationen im Alla-breve-Takt (10 und 22). Die erste ist eigens als Fughetta bezeichnet, die zweite als „Alla-breve". Beide sind vierstimmig. Erstaunlich wirksam ist in Var. 10 der Baß zum Fugenthema verwandelt (vgl. Beisp. 5b); die erste Durchführung kadenziert beim letzten, dem Alt-Einsatz, wie der Baß es vorschreibt. In der gleichen Weise sind die Viertaktgruppen des zweiten Teils in ebensoviele Themeneinsätze verwandelt. Die Fülle der satztechnischen Einzelheiten zu beschreiben, würde zu weit führen. – Var. 22 ist nur ein Fugato, denn der Baß ist in die Imitation nicht einbezogen. Wir stellen den Anfang von Var. 18 als Vergleich dazu; das Thema von Var. 22 beginnt trotz gegebener Ähnlichkeit der Faktur erst im zweiten Takt auf d (vgl. Beisp. 6c). Aufschlußreich ist auch ein Einzelvergleich der Baßführung im zweiten Teil von Var. 18 und Var. 22. Wir müssen es bei dem Hinweis bewenden lassen.



Von den drei Variationen im $^6/_8$-Takt (7, 11, 27) ist die erste in ihrer liedhaften Rundung der Oberstimme und mit den lebhaften Anschwüngen zur Taktmitte hin ein echtes Siziliano. Aber gerade hier ist dennoch wieder der Baß die Gestaltungsgrundlage; es ergibt sich bei genauer Einzelbetrachtung, daß die Noten des Basses in der zweiten Hälfte des ersten Teils in der Oberstimme zu finden sind und daß der Baß in Takt 25–28 geradezu abgeändert wird. Gleiches stellen wir übrigens für den zweiten Teil der Var. 27 (ab Takt 21) fest. Der bisher treulich beibehaltene Baß fügte sich wohl gerade an diesem Angelpunkt der Gestaltung (24/25) den Erfordernissen des Kanonsatzes und der Liedmelodie nicht. Var. 11 zeigt diese Besonderheit nicht. (Auf Busonis erleichternde Umschrift des Notenbildes sei wenigstens hingewiesen.) Was

Var. 11 und Var. 27 verbindet, ist der Giguencharakter, der die Prägung des Taktes 17 als Umkehrung bestimmt. Allen dreien gemeinsam ist die klare Zweistimmigkeit und die Bestimmung für 2 Manuale, wodurch bei dem Siziliano freilich nur der solistische Charakter der Oberstimme hervorgehoben werden soll. So sind ja auch einzig um der ausziselierten Soli der Oberstimmen willen die Var. 13 und 25 (Moll) für 2 Manuale bestimmt. Diese klangliche Differenzierung durch Manuale und Register kann kein noch so gut schattierter Klavierklang erreichen. Bleiben nur noch die zwei Variationen im $^3/_4$-Takt (9 und 21), die wir wegen ihres Allemanden-Charakters am zweckmäßigsten mit dem Quodlibet zusammen besprechen. Wir gehen von den Einzelheiten nun wieder zur Tabelle des Gesamtaufbaus zurück und fügen sie im Überdenken dort ein. Was noch fehlt, wird dabei klar. Wir haben bisher versucht, die Eigenart der einzelnen Variation, losgelöst aus der Folge, zu ergründen. Nun geht es um die Ergründung der „objektiven" Gliederung und ihres Baues: die 9 Kanons und das Quodlibet als Pfeiler, die Ouvertüre als Eingangstor zum 2. Teil der Folge und die „Aria" als Anfang und Ende des Ganzen.

3. Ouvertüre, Kanons und Quodlibet, Aria

„Die Ouvertüre zerreißt mehr die Reihen-Kette, als daß sie Abwechslung brächte" (Busoni). In der Tat aber ist sie das bedeutsame Eingangstor des zweiten Teils der Reihe. Der erste Teil der Form, das übliche Lento (aber ¢!), ist über die erste Hälfte unseres Grundbasses deutlich und regelmäßig gebaut; so etwa mag Bach improvisiert haben. Das eigentliche Problem stellt erst der fugierte zweite Teil. Hier trifft Busoni den Kern: „Der Rhythmus ($^3/_8$) bleibt (ungeachtet aller Perioden-Verschiebungen) durchweg streng viertaktig, der erste Takt als Auftakt empfunden." Zwei Takte also gehören von Anfang an zusammen, von denen der zweite den Schwerpunkt trägt. Die erste Doppelgruppe der Folge ist klar; die zweite (mit Takt 17 beginnende) verunklärt um der Harmoniefolge willen etwas den Gang des Basses. Statt c-h-a-d scheint c-d-g-d die vereinfachte Folge zu sein, der Rest ist eindeutig. Mit einem hinzugefügten überschüssigen Takt verwirrt Busoni leider das richtige Gewicht des Schlusses.

Die Deutung der Kanons führt uns in die kontrapunktische Werkstatt des Meisters. Wir blicken vor auf das *Musikalische Opfer* und die *Kunst der Fuge*. Es ist Busoni sehr zu danken, daß er gleich im ersten „Canone all'Unisono" in seiner Ausgabe die Kanonstimmen auf gesonderte Systeme gesetzt und daß er den Einsatz der Bewegung im dritten Takte der freien Baßstimme mit „sotto voce" und „legato" bezeichnet hat. Dem wiegenden $^{12}/_8$-Takt (2 Noten des Grundbasses in einem Takt)[1] entspricht die zarte Gewobenheit der Kanon-

[1] Wir bezeichnen weiterhin nur die Abweichungen.

stimmen, die durch den „Einklang“ stärker aneinander hängen als bei den übrigen Kanons. Busonis Anweisung „mit Eleganz und Bewegtheit“ entspricht recht gut dem Sinn dieses Stückes.

Der Sekund-Kanon ($^3/_8$) gibt Anlaß zu starken Vorhaltsbildungen. Die Enge der Kanon-Beziehung der Stimmen ist künstlerisch schwer zu bewältigen; aber es gelingt Bach durchaus, vor allem durch die freie Unterstimme in laufenden Sechzehnteln, der er im Gegensatz zu den Kanonstimmen alle Bewegungsfreiheit geben kann (vgl. bes. Takt 1–8); in der letzten Gruppe läßt er sie freilich zu Achtelsprüngen in Septimen und Oktaven erstarren. Wie trefflich hebt sich dagegen der wiegende $^6/_8$-Takt und die leichte Zweistimmigkeit des folgenden Siziliano (Busoni: „Scherzando“) ab!

Im $^4/_4$-Takt steht der „Canone alla Terza“. Hier brauchte Busoni die Kanonstimmen nicht zu trennen. Wieder enthält ein Takt 2 Noten des Grundbasses. Aber die Haltung ist völlig anders. Zum ersten Mal spüren wir die Nähe der Allemande, die dann das Quodlibet völlig bestimmen wird. In diesem Kanon freilich wird das rüstige Schreiten vom 6. Takt ab durch laufende Sechzehntel-Bewegung im Baß erstaunlich geschmeidigt – bis die letzte Gruppe wieder den Tanzschritt stärker herrschen läßt. Busoni möchte den Kanon gern tilgen wegen des „besseren Anschlusses“ von Var. 8 an Var. 10. Aber gerade die famose Fughetta (Alla breve) schließt sich an den „Allemanden-Kanon“ ganz organisch an.

Der Quart-Kanon ($^3/_4$; in Umkehrung, Inversion im 2. Teil) zeigt als erster unter den Kanons den Sarabandentakt und löst den Baß in schreitende Viertel auf, die seinen Gang deutlich erkennbar machen. Darauf bauen sich die rhythmisch sehr ausgeprägten, durch den Lagenunterschied klar abgehobenen Kanonstimmen auf. Dieser wie auch der Septimen-Kanon (21) sind ohne Angabe, ob für 1 oder 2 Manuale, geblieben; die Dichte des Satzes läßt keine Sonderung auf zwei Manuale zu.

Der Quint-Kanon ($^2/_4$; in Umkehrung) ist die erste Variation in Moll und deshalb von besonderer Bedeutung. Auch ist dies die einzige Variation, die eine Tempobezeichnung (Andante) erhalten hat. Soll diese einen allzu gefühligen Vortrag unmöglich machen? Die „lamentable“ Figur der gebundenen Achtel-Folgen, die starken Lagen und Intervallspannungen der Kanonstimmen, der von Chromatik durchsetzte, stark differenzierte Baß (Beisp. 5c) und die Vielfalt der Rhythmen geben gerade diesem Kanon sein besonderes Ausdrucks-Gepräge. Der die beiden Randstimmen stark auseinandertreibende Schluß weist vor auf ähnliche Schlüsse in der *Kunst der Fuge*. Warum aber will ihn Busoni, der sonst so Einsichtige, in „sfumato“ und „pianissimo“ ausgehen lassen? Hier endet doch die erste Hälfte.

Den flotten Sext-Kanon in ¢ (18) hält Busoni für entbehrlich; das spätere Alla breve (22) mache ihn unnötig. Und doch ist es von besonderem Reiz, am Anfang in dem Kanon der Oberstimmen für vier Takte den Grundbaß

zu entdecken, der für das Weitere dann von der energisch rhythmisierten Baßstimme aufgenommen wird, oder das gleiche später vom 9. Takt des 2. Teils ab während vier Takten, denen vier Schlußtakte von ausgesucht eigener Prägung folgen. Auch den Kanon in der Septime (21) möchte Busoni, obwohl er in Moll steht, tilgen („um so mehr er in Stimmung und Bewegung mit dem früheren große Ähnlichkeit hat"), um dann desto herrlicher Var. 25, die letzte Moll-Variation, als „Höhepunkt" herauszustellen. Nun stellt aber gerade dieser Septimen-Kanon, darin wiederum jener dreistimmigen Sinfonia ähnlich, seine Kanon-Stimmen über den chromatisierten Grundbaß (g g′ fis′ f′ e′ es′ d; vgl. Beisp. 5d). Von hier aus durchsetzt die Chromatik als Ausdrucksfigur nun auch die Kanonstimmen; das ergibt erstaunliche harmonische Wirkungen.

Wie beim Sexten-Kanon engste Aufeinanderfolge der Kanonstimmen unbedingt nötig war, so hier beim Septimen-Kanon der Einsatz nach einem halben Takt, auf der zweiten Note des Grundbasses. Beim Oktav-Kanon (24) wird (wegen der Terzenentsprechung) auf der dritten Note des Grundbasses einzusetzen sein. Hier auch werden besondere Mittel gebraucht werden müssen, um die allzu genaue Entsprechung der Stimmen ungeschehen zu machen. Bach wählt einen „pastoralen" $^9/_8$-Takt, wechselt die Folge der Kanonstimmen in der zweiten Gruppe, indem er zu Anfang von Takt 9 einfach den begonnenen Kanon abbricht. Zu Beginn des 2. Teils belebt er (wie zur Täuschung) den Baß und läßt die Kanonstimme mit einer Liegenote beginnen. In Takt 24 stellen wir die gleiche Umlagerung fest wie in Takt 8/9. Und den Schluß endlich läßt Bach in tiefer Klanglage über kurzem Orgelpunkt verebben. Genug des Merkwürdigen in einem einfachen Oktavkanon!

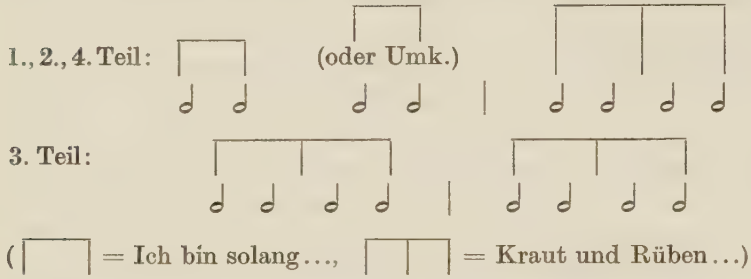
Sehr fein gewoben als zweistimmige Gigue (mit Umkehrung des Themas im 2. Teil) und deshalb zweimanualig ist endlich der Nonen-Kanon. Doch war das wohl auch durch das schwierige Intervall bedingt, und außerdem wollte Bach vor dem musikantischen Spiel der Var. 28 und 29 wohl eine gewisse Entspannung schaffen.

Damit stehen wir beim abschließenden „Quodlibet" (Var. 30). Hier vollzieht sich der Durchbruch des volkstümlichen Tanzliedes. Doch war ja der Charakter des geschrittenen Tanzes (der „Allemande") bereits in Var. 9 ($^4/_4$-Takt) spürbar geworden. Und der Septimen-Kanon im gleichen Schritt-Takt könnte recht wohl mit der chromatischen Variation aus der „Mayerin" von Froberger[1] verglichen werden. Also ist der Tanztakt des Quodlibets nichts allzu Fernliegendes; bezeichnend ist nur, daß Bach das Quodlibet als niedere kontrapunktische Stilisierungsform für den Abschluß seiner Variationenreihe wählt. Also muß er doch auch hier seine Kunst würdig gezeigt haben[2]. Der gegebene Baß war, zumindest in seinem ersten Teile, ein rechter Liedbaß, auf den Melodien nach Belieben erfunden werden konnten. Statt vieler Beispiele

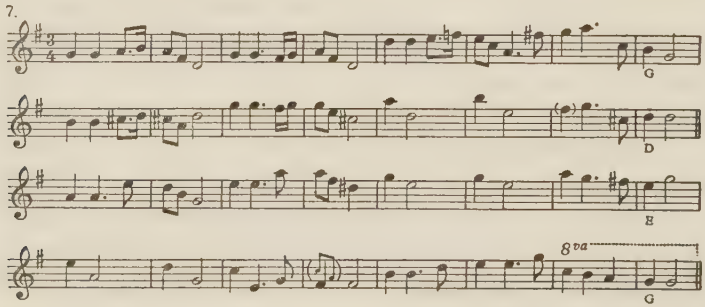
[1] Vgl. *Hohe Schule der Musik,* a.a.O., Bd. I, S. 201ff.

[2] Hat er vielleicht sogar das „Einfache" bewußt an den Schluß gesetzt?

sei auf Grefflingers „Schweiget mir vom Weibernehmen“ (die obengenannte „Mayerin“) hingewiesen; doch ist unser eigenes Beispiel ja lehrreich genug. Denn über die absteigende Quart der ersten 4 Takte stellte Bach zweimal die Weise: „Ich bin so lang nicht bei dir gewest“ und über die vier kadenzierenden Noten: „Kraut und Rüben haben mich vertrieben“. Nun fügte sich, durch die Gunst der entsprechenden Baß-Gruppen, leicht das Ganze:



Daran sollte nun die eigentliche Aria nochmals anschließen und das ganze Werk beenden. Das führt uns, mit Absicht erst am Schluß unserer Betrachtung, zu jener *Aria,* mit der Bach seinen entscheidenden Grundbaß zuerst einführte. Die Oberstimme stellt selbst schon eine kunstvolle Variation dar, deren Eigenart und Substanz es nun zu ergründen gilt. Busoni schwebte etwas Ähnliches vor, als er – wenigstens beim Erklingen der Aria am Schluß –„das Thema auf seine ursprünglichen (vereinfachten, vom Verzierungsgeranke befreiten) melodischen Umrisse zurückzubilden“ versuchte. Sein Ergebnis übernehmen wir nicht, ziehen es nur, als den Versuch eines großen Schaffenden, zum Vergleich heran. Unser Ausgangspunkt ist das Gerüst von Notenbeispiel 3, das wir nun aus der Oberstimme der Aria sinnvoll zu ergänzen suchen, indem wir dem Kern der Melodiebildung über das bloße Austerzen und Aussexten[1] hinaus nachspüren. Gewahrt bleiben muß auch dabei der Charakter der Sarabande. Hier das Ergebnis, zu dem man auch die Sarabanden-Prägung der Var. 26 (Beisp. 5f.) vergleichen möge:



[1] Wie es z. B. H. Keller seinem „Urthema“ (a.a.O., S. 214) zugrunde legt.

Wir meinen aber keineswegs, hiermit das „wirkliche Thema" festgestellt zu haben; die Aria bleibt eine schöne Sondervariation über den alle Variationen tragenden Baß, unsere „Melodie" nur eine Skizze der Konturen. So viel Einzelheiten auch immer man noch zusammentragen könnte, im Handwerklichen der Satztechnik und in der Prägung der verschiedenen Variationstypen, – der Eindruck bleibt, daß das Werk eine große Gestalt gewordene Improvisation Bachs ist, der man als Motto jenen Satz, den Chr. Bernhard seinen Kanons zufügte, überschreiben könnte: *Lusus ingenii genium ludi exprimens* (Das Spiel des Geistes offenbart den Geist des Spieles).

Dennoch sind die Goldberg-Variationen noch mehr. Ihr tiefster Grund offenbart sich erst in langem Umgang mit ihnen [1]. Es ist die Einbildungskraft eines großen Schaffenden, die Kraft, mit der Bach Geist, Empfindung und Bewegung in die vorgegebene Ordnung des Basses hineinbildet und die Verwandlung der Reihe in eine musikalische Zeit-Form erwirkt. So gesehen, sind die Goldberg-Variationen etwas Besonderes, ja Einmaliges und in ihrer Sonderart ebenbürtig den großen zyklischen Kompositionen des Bachschen Spätwerks.

---

[1] Dankbar gedenke ich hier der oft gehörten Interpretation Anna Barbara Speckners auf dem zweimanualigen Cembalo und der Schallplattenwiedergabe von Günther Ramin.

Das Magnificat bei Josquin Desprez

von

HELMUTH OSTHOFF

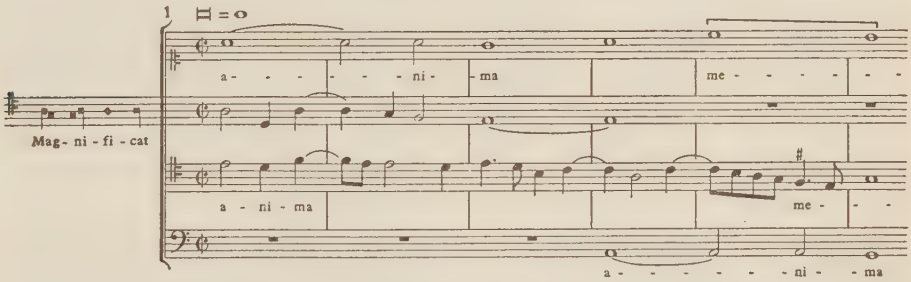
Im 15. Jahrhundert durchlief das mehrstimmige Magnificat eine bedeutsame Entwicklung. Anfänglich begnügten sich die Komponisten mit einem bescheidenen Aufwand satztechnischer Mittel, mit zwei oder drei Stimmen (von denen die dritte gern nach Fauxbourdon-Art hinzugefügt wurde), aber vereinzelt erfolgte schon in der ersten Jahrhunderthälfte, so bei Johannes de Limburgia, der Übergang zum vierstimmigen Satz. Die bisher bekanntgewordenen Werke von Dufay, Binchois und Dunstable halten im allgemeinen an der Dreistimmigkeit fest. Mit den um 1440/50 geborenen Meistern wurde die Vierstimmigkeit zur Regel. Zugleich drang nunmehr eine hochentwickelte, differenzierte Satzkunst, wie sie für die Messenkomposition schon üblich geworden war, in die Magnificat-Komposition ein. Das Canticum Mariae entwikkelte sich damit zu einer musikalischen Großform, die in manchen Fällen, vor allem bei durchkomponiertem Text, den Umfang einer Messe erreichte. Im allgemeinen wurde jedoch der Alternatimtyp bevorzugt, bei welchem die ungeradzahligen Verse einstimmig-choralisch, die geradzahligen polyphon erklangen. Die musikalische Substanz der figuralen Teile stützte sich auf die liturgisch gegebenen, rezitativischen acht „Töne", weshalb die Werke auch zumeist mit Tonangabe in den Quellen erscheinen. Das Magnificat bildete wie die Cantica Zachariae und Simeonis den Höhepunkt von Vesper, Laudes und Komplet.

Die zahlreichen Beiträge der Generation von 1440/50 sind bisher nur zum Teil erforscht worden, und es läßt sich daher noch keine genauere Chronologie der Kompositionen aufstellen. An dem Gesamtbestand sind niederländische, französische, deutsche, italienische, spanische und englische Meister beteiligt. Im folgenden sollen die bisher noch nicht im Zusammenhang behandelten und unveröffentlichten Werke betrachtet werden, die Josquin Desprez zugeschrieben sind. Dabei bildet die Frage nach der Echtheit und dem Zeitpunkt der Entstehung das zentrale Anliegen. Es handelt sich um drei vollständige Magnificat und zwei Fragmente. Abgesehen von einem in Lautentabulatur erhaltenen Bruchstück ist nichts davon im 16. Jahrhundert zum

Druck gelangt. Die Quellenlage zeigt die für die Josquin-Überlieferung charakteristische, weite Streuung sowohl in örtlicher wie zeitlicher Hinsicht. Die ältesten Quellen sind eine deutsche Handschrift und ein spanischer Kodex aus der Zeit um 1500. Ihnen schließt sich ein römisches Chorbuch an, das unter Papst Julius II. (1503–1513) angefertigt wurde. Die restlichen Quellen, zwei deutsche Handschriften und ein spanisches Lautenbuch, sind wesentlich jünger und erstrecken sich auf den Zeitraum von etwa 1550–1566.

I. Magnificat quarti toni

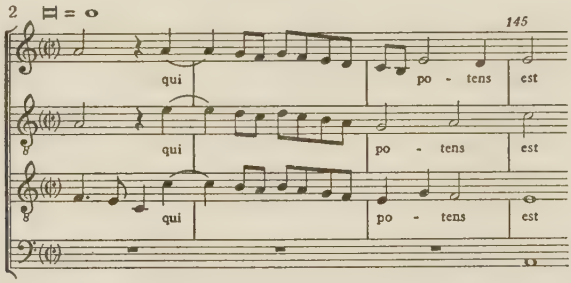
Dieses Magnificat sei mit Rücksicht auf die besondere Zuverlässigkeit der Überlieferung vorangestellt. Es steht in dem repräsentativen Chorbuch *Capp. Sistina 44* (fol. 36–43), das in die Regierungszeit Papst Julius II. fällt. Die Handschrift enthält elf vierstimmige Magnificat im I.–IV., VI. und VIII. Ton von Alexander Agricola (3), Antoine Brumel, Loyset Compère (Fragment), Josquin Desprez (in der Quelle: „Josquin des pres"), Johannes Prioris (2), Johannes Scribano und zwei anonymen Komponisten; außerdem finden sich sieben Motetten, von denen nur eine – mit „Carpentras" (Genet) – signiert ist[1]. Der Wert der Quelle erhöht sich noch insofern, als mehrere der hier vertretenen Komponisten als Musiker am päpstlichen Hofe gewirkt haben: Josquin Desprez von 1486 bis um 1494, Johannes Scribano von 1507–1558 und E. Genet (Carpentras) von 1508–1521; Johannes Prioris ist mutmaßlich identisch mit dem 1490 erwähnten Organisten Prioris an S. Peter. Es ist sogar möglich, daß Scribano oder Genet (Carpentras) an der Herstellung der Sammelhandschrift beteiligt waren.



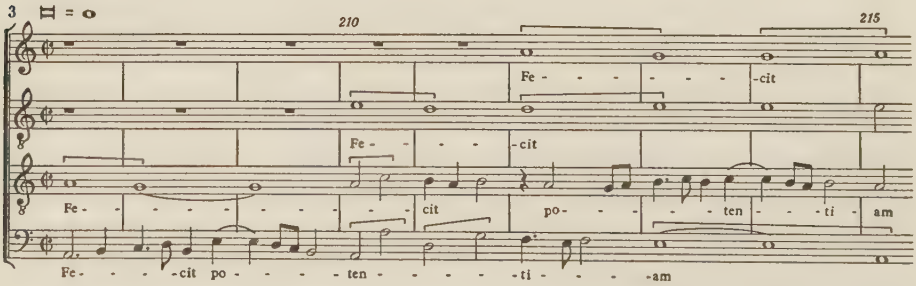
Josquins Werk bezeichnet den seltenen Fall eines rein polyphonen Magnificat (12 Abschnitte), bei dem nur das Wort „Magnificat" durch den Alt choralisch vorgetragen wird (Beisp. 1). Die Melodie erklingt danach zuerst im Superius und Baß, zuletzt als cantus firmus im Alt, während der Tenor als frei gestaltete Kontraststimme verläuft. Im zweiten Vers („Et exsul-

[1] Fr. X. Haberl, *Bibliogr. u. themat. Musik-Katalog des Päpstl. Kapellarchives im Vatikan zu Rom*, Beil. zu den MfM XX, 1888, S. 19. – C. H. Illing, *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jhs.*, Wolfenbüttel-Berlin 1936, Anh. S. 8.

tavit") wandert der Choral durch sämtliche, teilweise stark ausfigurierte Stimmen; die begleitenden Kontrapunkte sind an einzelnen Stellen imitatorisch verknüpft. Die Struktur des dritten Verses („Quia respexit") ist durch die quasi-kanonische Bindung der beiden tiefsten Stimmen bedingt, von denen zumal der Tenor in meist breiter Mensurierung den Choral zur Geltung bringt. Im vierten Vers („Quia fecit") fungiert der Baß, am Schluß auch der Tenor als c. f.-Stimme. Die Begleitstimmen nehmen vielfach auf den Choral Bezug, sind teilweise imitatorisch gekoppelt und schließen die vorletzte c. f.-Phase mit einer in schneller Bewegung herabgleitenden Fauxbourdon-Kadenz ab (Beisp. 2), wie sie entsprechend im Gloria von Josquins Messe *L'homme armé super voces musicales*[1] begegnet.



Der fünfte Vers („Et misericordia eius") besitzt seine konstruktive Basis im Baß, der als Proportions-c. f. die zweite Choralhälfte viermal im Verhältnis 8:4:2:1 (Longen, Breven, Semibreven, Minimen) ostinatomäßig vorträgt, während die Begleitstimmen in teilweise weit ausgesponnenen, pausenarmen Linien Zitate der gesamten Melodie bringen. Erst im sechsten Vers („Fecit potentiam") ergreift der Superius als c. f.-Stimme den Choral und trägt diesen breit mensuriert in fünf, durch Pausen getrennten Phasen vor. Tenor und Alt sind zunächst imitatorisch mit der Oberstimme verbunden, gehen aber dann als lebhaft geführte Kontraststimmen ihren eigenen Weg. Den kunstvollen kontrapunktischen Stil möge das Exordium des Satzes veranschaulichen (Beisp. 3).



[1] *Werken van Josquin des Prez.*, hg. v. A. Smijers; Messe 1, Gloria, Takt 7–9.

Mit dem siebenten Vers beginnt eine Wiederholung vorangegangener Musik. Musikalisch identisch sind Vers 7 und 2, 9 und 4, 10 und 5, 11 und 6, 12 und 3. Da die Texte durchaus verschiedenen Inhalt haben, kann es sich hier nicht um einen symbolischen Parallelismus, sondern wohl nur um ein arbeitsökonomisches Verfahren handeln, wie es noch Johann Sebastian Bach in manchen seiner Werke angewendet hat (*H-moll-Messe:* Dona nobis pacem = Gratias agimus tibi). Bei Josquin finden sich Gegenstücke in seinem frühen *Sanctus de passione* (Benedictus = Pleni) und seiner Messe *Una musque de Buscaya* (Agnus = Kyrie). Unwesentliche Änderungen am Notenbilde sind lediglich mit Rücksicht auf die Textunterlegung vorgenommen worden, womit übrigens zugleich die rein vokale Bestimmung des Werkes bewiesen wird[1]. Lediglich der achte Vers („Esurientes") bringt noch neue Musik und eine neue Konzeption: es ist der einzige Abschnitt, welcher sich fast völlig frei von der choralischen Vorlage entwickelt, und zwar in jener „irrationalen", weit ausströmenden Bewegung, die ihr Vorbild bei Ockeghem hat.

Das Magnificat steht in der äolischen Tonart, doch schließen drei Verse auf E. Alle Teile verlaufen im Zeichen des tempus imperfectum diminutum. Der Gesamtumfang beträgt 437 Mensuren, wovon 229 auf die Wiederholungen entfallen. Für die kontrapunktische Struktur ist fast durchweg ein dicht geknüpftes, nur selten aufgelockertes Stimmengewebe charakteristisch. Die Imitationstechnik wird frei, nicht systematisch gehandhabt. Zweimal finden sich isolierte Schlußtöne im Baß. Das Wort-Ton-Verhältnis ist großenteils unscharf. Die Konzeptionsweise mit ihrer artifiziellen Tendenz, der geistvollen Differenzierung des c. f.-Prinzips, Anwendung von Proportionskünsten und Kanonik entspricht weitgehend dem Bilde jener hochkonstruktiven Messen, die Josquin in seinen römischen Jahren geschrieben hat. An die Werke jener Zeit erinnert auch die durchschnittlich tiefe Lage des Superius; denn in der päpstlichen Kapelle gab es keine Chorknaben. Die Echtheit des Werkes darf als gesichert gelten.

II. Magnificat tertii toni

Dieses vierstimmige Magnificat findet sich in dem wertvollen, früher auf der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, derzeit in der Universitätsbibliothek Tübingen befindlichen Chorbuch *Ms. mus. 40021* (fol. 214–216′). Das bei einer Komposition von Paul Hofhaimer eingetragene Datum „[14]95" läßt darauf schließen, daß der Kodex Ende des 15. Jahrhunderts, und zwar

---

[1] J. Meinholz hat in seinen *Untersuchungen zur Magnificat-Komposition des 15. Jhs.* (Diss. Köln 1956) die aufgezeigten Identitätsverhältnisse nur teilweise erkannt. Seine im Anschluß an Arbeiten von F. Feldmann versuchten zahlensymbolischen Interpretationen werden in diesem Falle vielfach schon durch die musikalischen Parallelen bei verschiedenem Text hinfällig.

einigen Texten zufolge für S. Sebald in Nürnberg hergestellt wurde. Es handelt sich, äußerlich betrachtet, um eine gewöhnliche, ohne jede kalligraphische Sorgfalt angefertigte Sammelhandschrift, deren Inhalt Messen, Magnificat-Vertonungen, Motetten, Hymnen, deutsche Kirchenlieder u a. bilden. Außer Josquin gehören zu den Autoren Adam von Fulda, Alexander Agricola, Joh. Aulen, Johannes Beham, A. Busnois, Heinrich Finck, Flor, Gerstenhans, B. H. (Balthasar Hartzer ?), Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac, Joh. Jacobit und Michael Volckmar[1]. Mit Magnificat-Kompositionen sind neben Josquin B. H. (Balthasar Hartzer ?), Joh. Jacobit, Adam von Fulda und sieben anonyme Tonsetzer vertreten[2]. Von Josquin wurden außer dem Magnificat noch aufgenommen die Messe *Una musque de Buscaya* (fol. 193′–202) sowie anonym der Satz „Mente tota" (= 5. Teil der Motette *Vultum tuum deprecabuntur;* fol. 217′–218), die beide durch Petrucci im Jahre 1505 gedruckt wurden. Die genannte Messe begegnet schon in dem wahrscheinlich um 1494 für Kaiser Maximilian I. geschriebenen Prachtkodex *Ms. mus. 5248* der Nationalbibliothek in Wien.

Die 188 Mensuraltakte umfassende, durchweg im tempus imperfectum diminutum stehende Komposition stellt eine mehrstimmige Bearbeitung der geradzahligen Verse dar, gehört also zum choralisch-polyphonen Alternatim-Typ. Sämtliche Teile prägen die von G nach A verlaufende Linie des Chorals klar aus. Die Töne B und Es sind sporadisch vorgeschrieben.

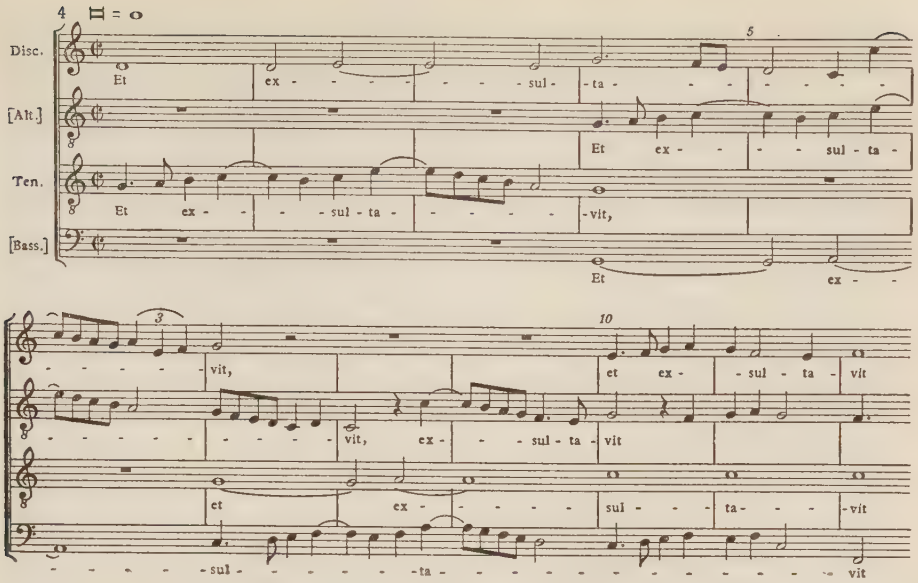
In Vers 2 („Et exsultavit") bildet der Tenor die Kernstimme, welche zunächst devisenartig in ausfigurierter Form auf das Initium der Melodie anspielt und von Takt 7 ab den Choral in Langmensur mit freiem Anhang vorträgt (Beisp. 4).

Auch der streckenweise mit dem Tenor imitatorisch gekoppelte Baß singt die ganze, durch mehrere freie Einschübe zertrennte Melodie und endet mit einem isolierten Schlußton. Diskant und Alt bringen den Choral in meist lebhaften, reich ausfigurierten Linien als Kontraststimmen. Das dichte Stimmengewebe ist partiell imitatorisch geformt. Auch in Vers 4 („Quia fecit") verbleibt die c. f.-Funktion dem Tenor, während die meist weit ausgesponnenen, pausenarmen Begleitstimmen einzelne Motive imitierend aufgreifen. Der ganze Satz hat homogenen Charakter, da der Tenor sich der Minimenbewegung der anderen Stimmen anpaßt. Bemerkenswert ist die starke Ostinato-Tendenz des Basses. Vers 6 („Fecit potentiam") ist als Tricinium für Diskant, Alt und Baß angelegt. Der Choral liegt als c. f. im Diskant, während die lebhafter geführten, vielfach sequenzierenden Unterstimmen einen Figuralkanon bilden. Wie stark der meisterhafte Satz von primär musikali-

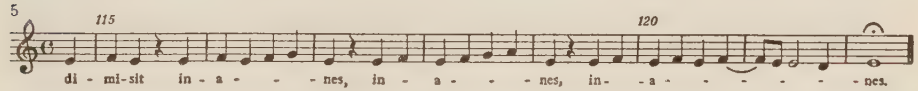
---

[1] Vgl. die Beschreibungen von R. Eitner in MfM XXI, 1889, S. 93–102, und von A. Smijers in der Gesamtausgabe der Werke von Josquin Desprez, Motetten I, Heft 4, S. VII.

[2] Vgl. C.-H. Illing, a.a.O., Anh. S. 7f.



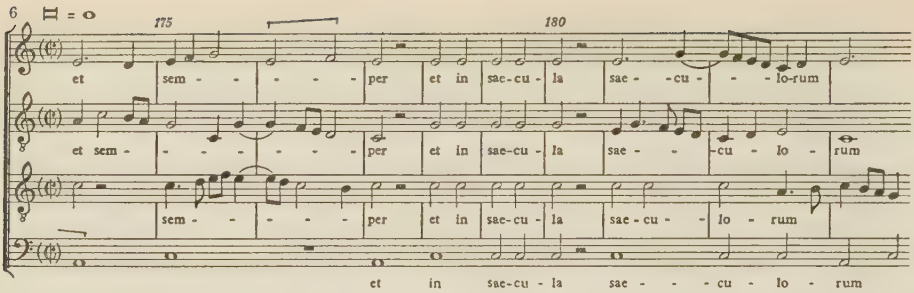
schen Kräften beherrscht wird, erkennt man am Baß, der in 26 Mensuraltakten nur eine einzige kurze Pause aufweist. In Vers 8 („Esurientes") fungiert der Alt als c. f.-Stimme (mit isoliertem Schlußton); der Begleitstimmensatz verläuft dagegen – nach einem imitatorischen Exordium mit Choralzitat – größtenteils frei. Der Schluß des Diskants zeigt die auch in Josquins ältester Choralmesse, *Gaudeamus*[1], zu belegende Form eines „additiven", d. h. die Noten sukzessive vermehrenden Ostinato (Beisp. 5).



Der 10. Vers („Sicut locutus est") ist ein Tricinium für Alt, Tenor und Baß, welches bei Fehlen eines c. f. in lebhafter, dem Choral nur lose verbundener Linienführung verläuft. Im 12. und letzten Vers („Sicut erat") rückt der Choral breit mensuriert als c. f. in den Baß (isolierter Schlußton). Imitatorische Bildungen ergeben sich zwischen Baß und Tenor, Diskant und Alt. Die Begleitstimmen entwickeln auch hier eine lebhafte Bewegung, der nur bei „et in saecula" durch ein Noëma von vier breiten Akkordschlägen auf C Einhalt geboten wird (Beisp. 6).

Das Werk zeigt weitgehende stilistische Übereinstimmung mit dem *Magnificat quarti toni*. Das gilt für die konstruktive Anlage, den engmaschigen Charakter der Kontrapunktik, die noch unsystematisch gehandhabte Imitation,

[1] Gesamtausgabe, Messe 3, Credo, Baß, Takt 99ff. („crucifixus").



die vielfach „instrumental" wirkende Struktur der Linien, das Vorkommen isolierter Schlußtöne, das überwiegend unscharfe Wort-Ton-Verhältnis und die durchschnittlich tiefe Lage der Oberstimme. Fast gleichmäßig sind die einzelnen Stimmen als Melodieträger berücksichtigt. Die c. f.-Technik erweist sich auch hier als sehr variabel, und ganz entsprechend wie im *Magnificat quarti toni* wird der c. f. bei einem Vers suspendiert. Alles spricht somit auch in diesem Falle für eine echte Arbeit von Josquin. Das Magnificat ist von gleicher Qualität wie das andere und dürfte in dieselbe Zeit, d. h. wahrscheinlich in die frühen römischen Jahre des Meisters fallen.

III. Magnificat septimi toni

Dieses ebenfalls dem Alternatim-Typ angehörende vierstimmige Werk ist Josquin in dem *Ms. mus. Bártfa* 22 (nur Tenor und Vagans; Nr. 62) des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest zugeschrieben. Anonym steht es außerdem im *Ms. mus. saec. XVI–49* der Rostocker Universitätsbibliothek als Magnificat Nr. 18. Die Budapester Quelle stammt aus dem einstigen Musikalienbestand der evangelischen Pfarrkirche St. Ägidien zu Bartfeld (Bártfa), das im Bereich einer ehemals deutschen, bis 1918 zu Oberungarn gehörenden Enklave liegt. Die Handschriften sind jedoch nur zum Teil hier entstanden. *Ms. 22* dürfte der Annahme von O. Gombosi[1] zufolge sächsischer Provenienz sein. H. Albrecht[2] meint, daß die Handschrift erst nach 1550 zum Abschluß gekommen sei. In dieser Sammlung sind neben Josquin noch die älteren Meister Heinrich Finck, A. Brumel und J. Mouton, von der ihnen folgenden, wesentlich jüngeren Generation Thomas Stoltzer, L. Senfl und Ph. Verdelot vertreten. Außer dem Josquin zugeschriebenen Werk finden sich Magnificat-Vertonungen von Heinrich Finck, Th. Stoltzer und V. Rab. Das Rostocker

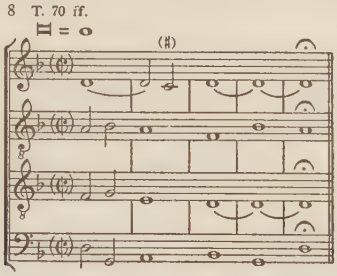
---

[1] O. Gombosi, *Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa,* Festschr. f. Johannes Wolf, Berlin 1929, S. 38ff.; ders., *Quellen aus dem 16.–17. Jh. zur Gesch. der Musikpflege in Bartfeld (Bártfa) u. Oberungarn,* Ungarische Jahrbücher XII, 1932, S. 331–340.

[2] H. Albrecht, *Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte der Reformationszeit,* Mf I, 1948, S. 242ff.

Ms. mus. saec. XVI–49, datiert 1566, wurde von dem Hamburger Organisten Jacob Praetorius angelegt[1]. Als Autoren werden genannt die Niederländer bzw. Franzosen Josquin Desprez, H. Isaac, A. Rener, Jachet, N. Baulduin. Gombert, Phinot, Crequillon und Richafort sowie die Deutschen Heinrich Finck, Th. Stoltzer, L. Senfl, Johann Walter, S. Dietrich und B. Resinarius. Magnificat-Vertonungen sind L. Senfl (6), A. Rener (8), J. Richafort, Jachet (2), Cr. Morales (3) und einem gewissen Tugdual (Tudual) zugeschrieben.

Das 322 Mensuraltakte umfassende Magnificat[2] verwendet die auf c′ beginnende und auf a schließende Choralmelodie als transponiert äolisch (mit Vorzeichnung eines ♭); ausgehend von G enden die Versabschnitte auf D oder G, einmal auch auf B. In den letzten Takten erscheint regelmäßig eine Dominant-Trugschlußkadenz A-B, bevor auf D, G oder B geschlossen wird (Beisp. 8).

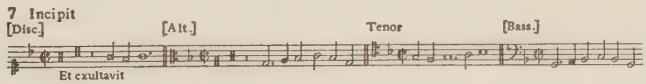


Die Zahl der Stimmen wird nur bei Vers 10 („Sicut locutus est") auf drei reduziert. Alle Teile zeigen ein klares Wort-Ton-Verhältnis und eine sehr übersichtliche, vielfach durch lange Duos ausgesparte polyphone Anlage. An zwei Stellen (V. 8 bei „et divites"; V. 12 bei „saeculorum. Amen", am Schluß der Komposition) tritt Tripeltakt an die Stelle des tempus imperfectum diminutum.

Der am breitesten ausgeführte Vers 2 („Et exsultavit") reiht zunächst paarige Imitationen im Wechsel von Ober- und Unterstimmen, in sechs scharf getrennten Phasen aneinander, wobei der Choral jeweils in der höchsten Stimme liegt. Erst in Takt 44 setzt Vollklang ein. Die Melodie wandert in diesem letzten Abschnitt vom Diskant in den Baß und Tenor, um dann noch einmal vom Diskant ergriffen zu werden. In Vers 4 („Quia fecit") erscheint die Melodie, nach einleitender Imitation der Unterstimmen, als ausfigurierte c. f.-Stimme im Diskant. Dazu erklingen Melodiezitate mehrfach im Tenor

[1] L. Hoffmann-Erbrecht, *Das Opus musicum des Jacob Praetorius von 1566.* AMl XXVIII, 1956, S. 96ff. Hier wurde zuerst auf die Identität des Magnificat in den beiden Quellen hingewiesen.

2



und Baß. Bei Vers 6 („Fecit potentiam") liegt der Choral ebenfalls im Diskant, jetzt aber unmelismiert und breit mensuriert; einzelne Zitate verbleiben den Unterstimmen. Vers 8 („Esurientes") beginnt entsprechend wie Vers 2 mit paarigen Imitationen von Unter- und Oberstimmen. Eine eigentümliche Inkonsequenz liegt darin, daß bei der vierten Phase das Duo der Oberstimmen durch kurze Einwürfe des Basses dreistimmig wird. Mit dem Einsetzen des Vollklangs erscheint die Melodie nochmals breit mensuriert im Diskant. In dem als Tricinium für Diskant, Alt und Baß angelegten Vers 10 („Sicut locutus est") erklingt der Choral als ausfigurierter, den kontrapunktierenden Unterstimmen angeglichener c. f. im Diskant. Vers 12 („Sicut erat") operiert in der bekannten Art mit paarigen Imitationen, verdichtet den Satz nur vorübergehend und schließt fast gleichrhythmisch-akkordisch im Tripeltakt. Die Melodie liegt nahezu ausnahmslos in der jeweils höchsten Stimme.

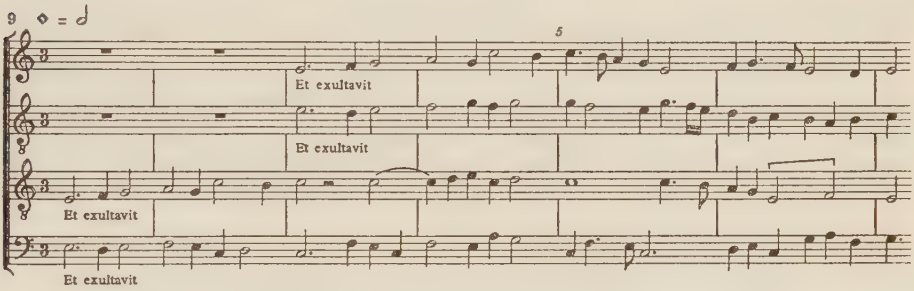
Die nähere Prüfung dieser Komposition läßt eine sehr schematische Satztechnik erkennen. Die ausgedehnte Anwendung der paarigen Imitation wirkt ebenso einförmig wie die an den Schlüssen stereotyp sich einstellende Dominant-Trugschlußkadenz. Diese Konzeptionsweise unterscheidet sich durchaus von dem sehr differenzierten, geistreichen Stil der repräsentativen Werke Josquins. Der Gesamtstil und das scharfe Wort-Ton Verhältnis verweisen das Magnificat in eine erheblich spätere Zeit als die zuvor betrachteten Werke. Es spricht sehr viel gegen und wenig oder nichts für die Autorschaft Josquins. Zudem ist das *Ms. Bártfa* 22 eine späte und ausgesprochen periphere Quelle für altniederländische Musik. Solange nicht eine frühere und glaubwürdige Quelle entdeckt werden sollte, wird man deshalb der Zuschreibung an Josquin mit Skepsis gegenüberstehen müssen.

IV. Zwei Fragmente

In dem von H. Anglès[1] aufgefundenen Mensuralkodex der Bibliothek der Kathedrale von Segovia steht auf fol. 76′–78 ein mit „Josquin despres" signiertes, nur aus Vers 2, 4, 6 und 8 bestehendes Magnificat-Fragment. Die Handschrift befand sich Anglès zufolge einst im Besitz Isabellas von Kastilien (gest. 1504) und entging im Jahre 1862 dem Brande des Alkazar in Segovia, weil sie sich im Augenblick der Katastrophe zufällig in der Kathedrale befand. Die Sammlung bietet geistliche und weltliche Werke niederländisch-burgundischer, französischer und spanischer Komponisten. Von älteren Meistern und solchen der Josquin Generation sind darin vertreten A. Busnois,

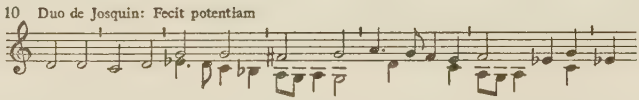
[1] H. Anglès, *Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XVe siècle conservé a la cathedrale de Ségovie (Espagne)*, AMl VIII, 1936, S. 6. – Für die Beschaffung einer Fotokopie des Fragments ist der Verf. Herrn José M. Llorens zu besonderem Dank verpflichtet.

Joh. Tinctoris, Caron, Hayne van Ghizeghem, Josquin Desprez, H. Isaac, Jacob Obrecht, Joh. Martini, A. Agricola, M. Pipelare, L. Compère, A. Brumel und J. Barbireau. Außer Josquin sind als Magnificat-Autoren A. Agricola, A. Brumel und J. Anxeta verzeichnet. Von bekannten Werken Josquins wurden eine Messe (Missa *L'homme arme sexti toni*), die Motette *Ave Maria... virgo serena,* der Satz „O intemerata" (= pars III der Motette *Vultum tuum*) und die Chanson *Verginorette savosienne* (Bergerette savoyenne) eingetragen; außerdem finden sich unter Josquins Namen die beiden dreistimmigen Stücke *In pace, in idipsum* und *Fortuna disperata.* Erzherzog Philipp der Schöne, der Schwiegersohn Isabellas von Kastilien, wollte Josquin Desprez im Dezember 1501 mit nach Spanien nehmen. Wir wissen nicht, ob Philipp diese Absicht verwirklicht hat. Ohne Zweifel aber wurden zu dieser Zeit vom burgundischen Hofe viele musikalische Werke, darunter sicher auch solche von Josquin an den kastilischen Hof vermittelt.



Das Fragment beginnt mit einem vierstimmigen, zweiteiligen Satz (Beisp. 9) im tempus perfectum von 26 Mensuren, der mit der Textmarke „Et exultavit" (Vers 2) versehen ist. Es folgt ein größtenteils als Oktavkanon durchgeführtes, ebenfalls zweiteiliges Bicinium im tempus imperfectum diminutum (60 Mensuren), dessen Unterstimme den vollständigen Text des vierten Verses („Quia fecit") in unklarer Beziehung zu den Noten enthält, während die Oberstimme nur das Stichwort „Quia fecit" aufweist. An dritter Stelle steht wieder ein vierstimmiger Satz mit der Textmarke „Fecit potentiam" (Vers 6), der dieselbe Taktart und zweiteilige Gliederung, auch genau die gleiche Taktzahl wie das „Et exultavit" hat. Der letzte Satz mit der Textmarke „Esurientes" (Vers 8) ist als durchgehendes Tricinium von 47 Mensuren im tempus imperfectum diminutum angelegt; die Unterstimme entwickelt von Takt 16 ab ein additives Ostinatomotiv, wobei die Zahl der Noten in sechs Phasen von 10 auf 15 anwächst. Grundtonart ist den Schlüssen zufolge der a-Modus, doch schließt die erste Hälfte der Sätze I, II und III jeweils auf C mit Fermate. Zwischen den vier Sätzen besteht keine Themengemeinschaft. Eine Choralweise liegt nicht zugrunde. Melodik und Satzstil zeigen vielmehr eindeutig instrumentalen Charakter und lassen keine sinnvolle Unter-

legung des Textes zu. Das kann nicht die Musik zu einem Magnificat sein. Aber was verbirgt sich dahinter? Alle Beobachtungen führen zu dem Schluß, daß hier versucht worden ist, eine bisher unbekannte, mehrsätzige Instrumentalkomposition als Magnificat zu bearbeiten. Solche zyklischen Spielstücke hat es damals, wie Heinrich Isaacs *Der Hund* und vor allem Thomas Stoltzers *Octo tonorum melodiae*[1] beweisen, schon gegeben. Der mißlungene Bearbeitungsversuch wurde offenbar nach dem Tricinium abgebrochen, womit auch die fragmentarische Gestalt eine einleuchtende Erklärung finden würde. Daß die vierstimmige Musik des Originals nicht mit einem Tricinium schloß, ist klar. Vermutlich war die Komposition sechssätzig und regte dadurch zu dem seltsamen Versuch an, sie in ein Alternatim-Magnificat umzuwandeln. Es spricht manches dafür, daß es sich bei dieser mit Kanon- und Ostinatokünsten operierenden Instrumentalsuite um eine sehr frühe Arbeit von Josquin handelt, doch muß die Frage einstweilen offen gelassen werden, da es kein wirklich vergleichbares Stück unter seinen Werken gibt. Übrigens wäre die eigentümliche Bearbeitung nicht der einzige Fall dieser Art. Auch hinter der Josquin im *Novum et insigne opus musicum* (1537, Nürnberg, Joh. Ott) zugeschriebenen Pseudomotette *Propter peccata, quae peccastis* verbirgt sich ein Instrumentalsatz (mit der Melodie *La Spagna* bzw. *Re di Spagna* als c. f.), der in seiner ursprünglichen Gestalt aus einer anderen Quelle bekannt ist. –



Ein *Duo de Josquin: Fecit potentiam* (Beisp. 10) begegnet im *Libro de Musica para Vihuela intitulado Orphenica Lyra,* welches Miguel de Fuenllana 1554 in Sevilla veröffentlichte. Das Lautenbuch bietet außerdem zwei Motetten und zahlreiche Teilstücke aus Messen Josquins. Das auf fol. 4 stehende „Fecit potentiam", dem offenbar der vierte Magnificat-Ton zugrunde liegt, läßt eine Rekonstruktion nicht zu. Ein Zusammenhang mit den zuvor besprochenen Kompositionen besteht nicht. Vielleicht entstammt das Stück einem verschollenen Magnificat des Meisters.

Die Prüfung der verschiedenen Objekte führt somit zu dem Ergebnis, daß nur die beiden Magnificat im dritten und vierten Ton als echte Werke Josquins gelten können. Die zwei Kompositionen dürfen mit großer Wahrscheinlichkeit seiner römischen Zeit (1486 bis etwa 1494) zugewiesen werden. Das in dem Lautenbuch des Miguel de Fuenllana stehende Duo „Fecit poten-

---

[1] Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, *Thomas Stoltzers Octo Tonorum Melodiae,* AfMw XIV, 1957, S. 16ff.

tiam" geht möglicherweise auf ein in Verlust geratenes Werk Josquins zurück. Es ist unwahrscheinlich, daß der Meister eine vollständige Serie von Magnificat-Vertonungen geschrieben hat. Das *Magnificat septimi toni* muß aus verschiedenen Gründen als zweifelhaft angesehen werden, während das Fragment im Kodex Segovia sich als die mißlungene Bearbeitung einer bisher unbekannten Instrumentalsuite enthüllt.

Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts

von

ARNOLD SCHMITZ

Kade hat zum ersten Mal ausführlich von der Passionskomposition in „motettischer Form" gesprochen[1], einem Typus, der für das 16. Jahrhundert besonders charakteristisch ist und den er abhebt von einem noch viel verbreiteteren Typus, dadurch gekennzeichnet, daß die mehrstimmigen Tonsätze mit der choralen Lektion alternieren. Dieser ist, wie wir heute wissen, geschichtlich früher belegt als die motettische Passion. Kade und mit ihm noch manche jüngere Autoren gebrauchen dafür die Bezeichnung „dramatische Form". Davon ist abzuraten, denn es kam weder bei dem einen noch bei dem anderen Typus darauf an, die sprechenden Personen oder die Situation und Aktion darzustellen, obwohl gelegentlich hier wie dort tonmalerisch darauf angespielt wurde; die Hauptabsicht war mitzuhelfen, das Evangelium vom Leiden und Tod Christi zu verkündigen, sei es mit lateinischem oder deutschem Text, in der katholischen oder evangelischen Liturgie. Statt also von „dramatischer Form" zu sprechen, bezeichnet man die Passion, in der mehrstimmige Tonsätze mit der choralen Lektion alternieren, nach einem Vorschlag K. v. Fischers[2] besser als „responsoriale".

Es sind aber auch gegen die Bezeichnung „motettische Passion" Bedenken erhoben worden, von mir selbst vor längerer Zeit besonders im Hinblick auf die Obrecht-Longaval-Passion[3], also das Werk, das am Anfang einer neuen Art von Passionsvertonung, nämlich einer durchkomponierten, steht, und das nicht in Italien, wohin nur seine beiden ältesten Quellen verweisen, sondern in Deutschland, zumal in Mittel-, Nord- und Ostdeutschland während des ganzen 16. Jahrhunderts sehr verbreitet war und offenkundig eine starke Nachfolge fand. Mir erschien der Einfluß des italienischen Falsobordone auf diese Komposition so stark, daß ich zweifelte, ob die Bezeichnung „motettisch" am

---

[1] O. Kade, *Die ältere Passionskomposition*, Gütersloh 1893.

[2] K. v. Fischer, *Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jhs. in Italien*. AfMw XI, 1954, S. 201.

[3] Ich schließe mich der vorsichtigen Bezeichnung v. Fischers an und kürze im folgenden Obrecht-Longaval mit O.-L. ab.

Platz sei[1]. Auch Fr. Blume wies im Vorwort zur Ausgabe der Johannes-Passion von Balthasar Harzer (Resinarius), die sich wie die Passion von Johannes Hähnlein (Galliculus) an das Vorbild der O.-L.-Passion anschloß, darauf hin, daß man diesen Typus nur bedingt motettisch nennen könne, und daß dann diese Bezeichnung nur „die Tatsache einer durchgehends mehrstimmigen Behandlung" meine.[2] Ist dem aber wirklich so?

Wir können wohl heute zu dieser Frage gesicherter Stellung nehmen als noch vor einigen Jahrzehnten, einmal weil inzwischen durch viele neue Quellenfunde, die wir in erster Linie v. Fischer verdanken[3], die Art, wie im 16. Jahrhundert in Italien die Passion vertont wurde, einsichtiger geworden ist und damit auch für das deutsche Material eine viel breitere Vergleichsbasis geschaffen ist; zum anderen, weil wir ganz allgemein bei der Form- und Satzanalyse älterer Musik dank der Initiative Wilibald Gurlitts genauer auf die zeitgenössischen Kompositionslehren und ihre Terminologie hinzuhören gelernt haben. So kann heute bestätigt werden: Es entfaltete sich im 16. Jahrhundert in Deutschland im Anschluß an die O.-L.-Passion eine eigene Art der Passionsvertonung, die dem Text und dem ganzen Tonsatz nach als Motette angelegt ist und mit ihren wesentlichen Merkmalen damals auch so verstanden wurde. Motettische Passion ist im 16. Jahrhundert noch etwas anderes als „durchkomponierte" Passion. Vertreter der motettischen Passion sind die von Kade unter Gruppe A genannten Musiker, aber mit Ausschluß der dort unter der gleichen Gruppe erwähnten Ultramontanen (von Italien aus gesehen) Cyprian de Rore, Metre Jan (= Nasco) und des Veronesers Vincenzo Ruffo, deren Passionen, obwohl durchkomponiert – bei Ruffo ist dies noch ein Problem besonderer Art – vom Ganzen aus betrachtet keine Motetten sind. Dies muß nun näher erläutert werden.

Schon die Textfassung bereitet in der O.-L.-Passion und bei ihren Nachfolgern auf eine motettische Anlage vor. Nur bei ihnen gibt es jenen aus den vier Evangelien zusammengestellten Leidensbericht („Passionsharmonie", besser nach Resinarius *Summa Passionis* genannt), der wesentlich kürzer ist als der textgetreue Bericht nach einem der vier Evangelisten, aber für eine Motette immerhin noch beträchtlich lang. Die Frage, woher dieser Text stammt, ob aus einer *Via crucis*, wie J. Mantuani vermutet[4], oder

---

[1] *Italienische Quellen zur Figuralpassion des 16 Jhs.*, Festschrift Max Schneider, Halle 1935, S. 94.

[2] Das Chorwerk, Heft 47 (1937).

[3] Über den Stand von 1935 (vgl. meinen Bericht in Festschrift M. Schneider, S. 92 ff.) weit hinaus berichtete v. Fischer über neue italienische Quellen in AfMw XI, 1955, S. 189 ff., und in seinem Referat *Neues zur Passionskomposition des 16. Jhs.* auf dem 7. Kongr. d. Internat. Ges. f. Musikwiss. in Köln 1958. Sehr wertvoll und neu ist auch der Hinweis K. Jeppesens auf Passionen des Gaspar de Albertis (oberital. um 1545) in MQ XLIV, 1958, S. 311 ff. *(A Forgotten Master of the Early 16th Century)*.

[4] DTÖ XII 1, S. 180.

aus einer anderen Quelle, ist gewiß nicht uninteressant, braucht aber hier nicht näher erörtert zu werden. Eingeteilt ist der Text bei O.-L. und allen Komponisten, die ihn übernehmen – z. B. Galliculus, Regnart, Gallus (Jakob Handl) in seinen drei Passionen, Gesius – in drei Teile. Diese Einteilung ist wohl nur im Hinblick auf eine mehrteilige Motette zu verstehen. Sie gehört sozusagen zur Applikation, auf die der Motetten-Komponist bedacht sein muß. Die Leitgedanken bei der Auswahl der Schriftstellen scheinen im O.-L.-Text gewesen zu sein: der Verrat des Judas (1. Teil), Christus vor Pilatus und Kreuzigung (2. Teil), die Christusworte am Kreuz (3. Teil). Resinarius (1543) hat eine andere Zusammenstellung, vornehmlich aus dem Johannes-Evangelium, und eine Einteilung in fünf *Partes*. Nicht wörtlich, sondern nur als Modell ist diese Textfassung bei Daser (1548) und in der deutschen Passion Lechners (1594) wiederzuerkennen. Daser beruft sich in seiner Vorrede auf die Hilfe eines „pii et docti viri", also wohl eines Theologen, der ihm den Text eingerichtet habe[1]. Auch der O.-L.-Text wurde nicht immer unverändert übernommen. Galliculus und nach ihm auch Gesius fügen in diesen Text (dritter Teil) ein: „et circa horam nonam exclamabat Jesus voce magna." Regnart bringt das „Crucifige eum" nur einmal in Verbindung mit „Tolle, tolle", läßt die Wiederholung des „Crucifige" bei O.-L. mit dem verbindenden Text weg und erreicht so eine nicht unerhebliche Kürzung des zweiten Teils. Auch diese Varianten deuten auf eine Applikation hin, die mit oder ohne theologische Hilfe vorgenommen wurde.

Nach dem Quellenbefund wurde in Deutschland die Vertonung einer Summa Passionis im evangelischen Gottesdienst bei weitem öfter gesungen als im katholischen. Von den bei Kade unter der Gruppe A, Lateinische Passionen, genannten Autoren Galliculus, Resinarius, Daser, Paulus Bucenus, Gallus, Regnart, Gesius, können nur Gallus und Regnart ihre Passionen für einen katholischen Hof geschrieben haben (Prag). Auch die vielen Nachschriften der O.-L.-Passion im 16. Jahrhundert weisen auf den überwiegenden Gebrauch im evangelischen Gottesdienst hin. Schon darum kann man hier nicht von einem katholischen Typus der Passionsvertonung sprechen, wie Kade meinte. Aber wo auch immer eine Summa Passionis gesungen wurde, konnte sie wahrscheinlich den Platz einnehmen, der liturgisch sonst allein der Passionslesung nach einem bestimmten Evangelisten (Palmsonntag Matthaeus, Karfreitag Johannes usw) eingeräumt war. Wie wäre es anders zu erklären, daß Komponisten des gleichen O.-L.-Textes im Exordium in allen Stimmen einmal „secundum Matthaeum", das andere Mal „secundum Joannem" oder „secundum Marcum" (Galliculus) ankündigten[2]?

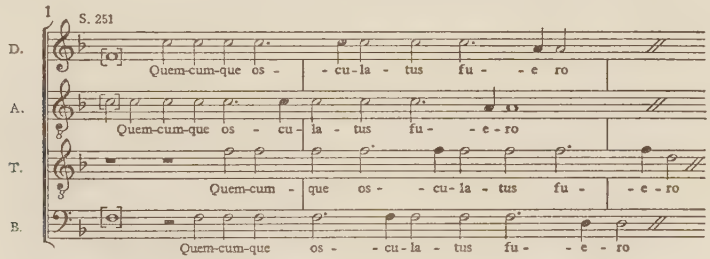
---

[1] Vgl. Kade, S. 38.

[2] Die ältesten Quellen für O.-L., MS. Rom Vat. Cod. Sistina 42 (unter dem Namen *Jo. ala Venture*) und MS. Florenz Naz. Centr. II, I 232 *(Longaval)*, kündigen in den einzelnen Stimmen *sec. Matthaeum, Lucam, Johannem, Marcum* an. Das ist zweifel-

Tritt man nun der Frage der Vertonung einer Summa Passionis näher, so muß man sich daran erinnern, daß im Bewußtsein der Musiker des 16. Jahrhunderts der häufige Gebrauch der *Fuga* vor allen anderen Kennzeichen der Satzkunst, der Wort- und Textbehandlung das Hauptmerkmal der Motetten war. *Fuga* (scil. *partialis*) ist dabei, in unseren Sprachgebrauch grob übersetzt, der Inbegriff für alle Möglichkeiten der strengen und freien Imitation zwischen zwei, mehreren oder allen Stimmen des polyphonen Satzgefüges. Sprechen wir im folgenden von Fuge oder fugiert, so ist dieser Begriff der *Fuga* gemeint mit allen Möglichkeiten, die in der Satzkunst des 16. Jahrhunderts realisiert sind und die die Kompositionslehrer dieser Zeit zu erklären und zu benennen sich bemüht haben, zuweilen mit dem Eingeständnis, noch nicht alle in der Praxis vorkommenden Fälle registriert zu haben.

In der O.-L.-Passion [1] sind Fugen mit einem ausgeprägten melodischen Duktus sehr selten. Sie finden sich bei „Tu dixisti" (S. 255, Baß, Tenor) und „Eloy" (S. 268, Baß, Diskant) und benutzen chorales Material. Häufiger sind Fugierungen mit geringster melodischer Bewegung von der Art, wie Beispiel 1 sie zeigt:



wo die Stimmen im Abstand einer Minima, bei „Tolle, tolle" (S. 257/258) auch im Abstand einer Semibrevis eintreten und die Flexa des Succentors verwenden. Die Häufigkeit der Tonwiederholungen *(redictae)* erklärt sich aus der Bindung an die chorale Lektionsweise, die, von der Wortdeklamation her rhythmisiert, in allen Teilen der Komposition durchgehends vorhanden ist, und an der alle Stimmen teilhaben. Sobald man solche Gebilde als *Fugae* anspricht – sie vertreten offensichtlich die Stelle einer Fuge –, löst sich in der O.-L.-Passion das Motetten-Problem leichter. Dann bestimmt die Fugierung

---

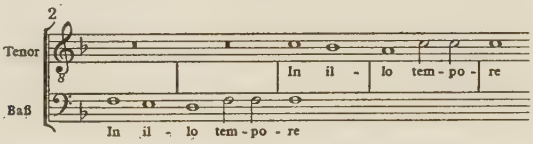
los ein Hinweis auf die Passionsharmonie, bedeutet aber vielleicht auch, daß die Kompositon ad libitum in der Liturgie des Palmsonntags (Matthaeus), der Feria III (Marcus), der Feria IV (Lucas) und des Karfreitags (Johannes) aufgeführt werden konnte.

Bei den deutschen Komponisten, die dem Resinarius-Text als Modell folgten, kann *sec. Johannem* besagen, daß der Text hauptsächlich aus Johannes zusammengestellt ist. So faßt es z. B. Daser auf; er sagt es in seiner Vorrede selbst.

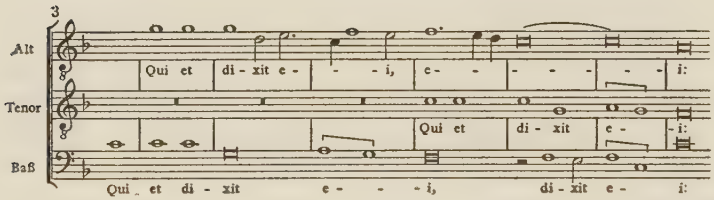
[1] Kade, S. 246 ff.; GA (J. Wolf) XXVIII. Seitenangabe im Haupttext nach Kade.

zusammen mit den im Contrapunctus fractus gearbeiteten Stellen die Grundbewegung, von der sich die falsobordonartige Satzweise klar abhebt; diese wird nur zur Hervorhebung besonderer Textstellen wie etwa „et osculatus est eum" (S. 252), „et crucifixerunt eum" (S. 261) angewendet, als *Noëma*, wenn man so sagen darf, obwohl dieser Terminus erst am Ende des Jahrhunderts bei Burmeister auftaucht.

Bei Galliculus (1538)[1] ist besonders zu bemerken, daß er von der Fuge in einem Maße Gebrauch macht, das weit über sein Vorbild hinausgeht. Wir begegnen ihr in allen Teilen und in fast allen Perioden so, daß ein plastisches Noëma kaum dagegen aufkommt. An den berichtenden Stellen, wenn auch nicht ausschließlich dort, verwendet Galliculus zur Fuge gern die melodisch beweglicheren choralen Tonformeln des Metrum und des Punctum (Cantor), z. B. Metrum:



Punctum:



Auch die Frageformel kommt bei ihm in der Fuge vor, z. B. bei „Quid enim mali fecit?" (in allen vier Stimmen). Wo mitten im vollstimmigen Satz zwei Stimmen kurzzügig fugiert sind, z. B. bei „[Apprehendit ergo] Pilatus Jesum et flagellavit [eum]", haben wir nach Dresslers *Musica poetica* (1563) die *Fuga mutilata* vor uns[2]. Höhepunkt der ganzen Komposition ist das „Eloy", das bis „dereliquisti me" in zwei großen Perioden von insgesamt 59 Takten fast durchgehends fugiert ist und dabei die melismatische von *f* bis zur Obersexte ausgreifende chorale Melodieformel benutzt, die für Deutschland schon in einem schlesischen Zisterzienser-Lektionar 1348 nachweisbar ist[3]. Das

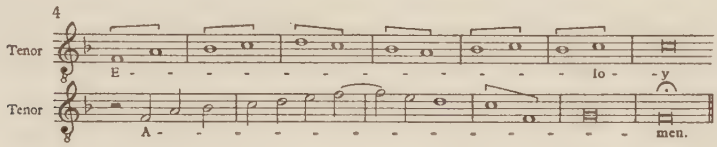
---

[1] Quellen: *Selectae Harmoniae quatuor vocum de Passione Domini*, Wittenberg 1538, Georg Rhaw; Hs. Univers.-Bibl. Greifswald Eb 133 = Ms. lat. 4° 68.

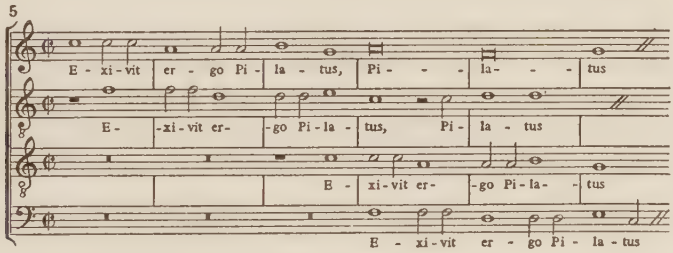
[2] Hinweise bei W. M. Luther, *Gallus Dressler*, Kassel 1941, S. 104, und M. Ruhnke, *Joachim Burmeister*, Kassel u. Basel 1955, S. 149.

[3] Hs. Univ.-Bibl. Breslau I F 459. Ob diese Hs. sich heute noch dort befindet, ist mir nicht bekannt.

„Amen“ führt in der ebenfalls fugierten Conclusio („Qui passus es pro nobis, miserere nobis“, 31 Takte) den gleichen Melodieansatz in der Aufwärtsbewegung bis zur Oktave:



Bei Resinarius[1] ist das Verhältnis Fuge zu Noëma ähnlich wie in der O.-L.-Passion. Die falsobordonartigen Partien, auslaufend in eine mehr oder weniger geschmückte Kadenz (z. B. „Cecidit ergo Judas“, S. 6; „comprehenderunt Jesum . . .“, S. 8; „imposuerunt capiti ejus“, S. 15; „Et inclinato capite“, S. 20), heben sich klar von den Fugen und den im Contrapunctus fractus gearbeiteten Perioden ab. Die Fugen haben zum Teil geringste melodische Bewegung wie in der O.-L.-Passion; es finden sich sogar – wie übrigens auch dort – Gebilde, die nur aus rhythmischen Imitationen bestehen, aber ihre Struktur und das Tonverhältnis lassen auch bei Resinarius erkennen, daß sie als stellvertretend für die Fuge gedacht sind, z. B. „Cohors ergo et tribunus“ (S. 8). Das erklärt sich auch bei Resinarius aus dem Anschluß an den choralen Passionston, der bei ihm allerdings als Cantus firmus öfters koloriert oder paraphrasiert wird, ohne Folgen für die Fugenbildung. Erwähnenswert als Beispiel ist „Exivit ergo Pilatus“:



Man möchte zunächst glauben, hier sei zur Fuge freies Tonmaterial verarbeitet; in Wirklichkeit wird von der choralen Punctum-Formel des Succentors Gebrauch gemacht, während man doch an dieser Stelle (berichtende Worte des Evangelisten) eher eine Tonformel aus dem Bereich des Cantors erwartet. Vertauschungen choraler Formeln kommen gelegentlich auch einmal bei Galliculus und später bei Gallus und Regnart vor.

In der Stimmengruppierung richtet sich der Wechsel zwischen dem vollstimmigen und dem drei- und zweistimmigen Satz in den Passionen von

[1] Seitenangabe im Haupttext nach der Ausgabe Das Chorwerk, Heft 47.

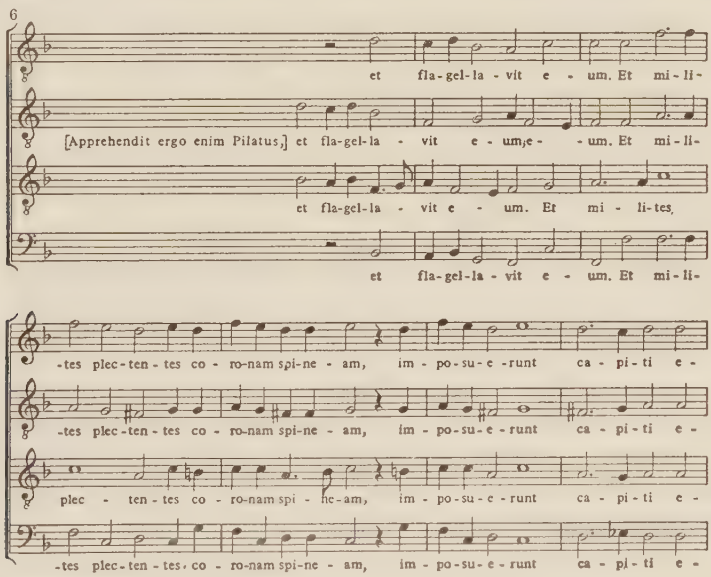
O.-L., Galliculus und Resinarius nicht allein nach dem Unterschied der berichtenden und der redenden Partien. Die Worte des Berichts und der Turba sind nicht nur vollstimmig, sondern stellenweise auch drei- und zweistimmig gesetzt, die Worte Christi nicht nur zwei- oder dreistimmig (dann stets mit Baß und ohne Discant), sondern auch vierstimmig, die Worte der Soliloquenten nicht nur geringstimmig in hoher Tonlage, sondern zuweilen auch einmal vollstimmig (dies letztere allerdings nur in der O.-L.-Passion und bei Galliculus). Kade hat dies bemängelt. Er urteilt von seinem Idealtypus, der responsorialen Passion, aus. Abgesehen davon, daß eine streng konsequente Stimmengruppierung für den Bericht, die Turba, die Worte Christi und der Soliloquenten erst von der Mitte des Jahrhunderts ab in Italien aufkam (besonders deutlich bei Rore und Nasco), aber sich auch dann noch nicht überall durchsetzte, müssen wir bei O.-L., Galliculus und Resinarius berücksichtigen, daß sie sich auch in der Planung der Stimmengruppierung um einen künstlerischen Ausgleich verschiedener Postulate bemühten: stets deutliche Vernehmbarkeit des choralen Passionstones, *Color* und *Variatio,* Hervorhebung bestimmter Worte und Textstellen, zügiger Verlauf der Perioden innerhalb der einzelnen Teile, und schließlich eben auch Berücksichtigung des Textcharakters (berichtend, redend, Rufe). In dem Ausgleich dieser Postulate zeigt sich eben auch die Intention, die ganze Komposition motettisch anzulegen.

Außerhalb des Typus der motettischen Passion gibt es motettische Züge auch in der responsorialen, z. B. bei Claudin de Sermisy (1537), Jachet von Mantua (ca. 1540), Paulus Aretinus (3. Viertel des Jahrhunderts) und auch noch bei Lassus (1575, 1582). Dies ist aber, was die in Italien wirkenden Ultramontanen und einheimische Komponisten angeht, seltener der Fall. Für die meisten dieser Musiker ist charakteristisch, daß sie in der Passionskomposition eine homorhythmische Klangbewegung bevorzugen, die starke Antriebe vom Falsobordone bekommen hat und die sich mit der fortschreitenden Zeit zu einer akkordischen Satzweise mit etwas hervortretenden Außenstimmen entwickelt. Der Wortakzent, zuweilen auch der emphatische Akzent und die emphatische Betonung bestimmter Worte, Wortgruppen und Sätze im laufenden Text bestimmen den Rhythmus, die melodische Führung und die Harmonik. Den Hauptschmuck bildet die Kadenz, nicht die Fuge. Die jüngeren und jüngsten Quellenfunde bestätigen immer wieder die Bevorzugung und Entwicklung dieser Satzweise[1]. Zugleich vergrößert sich in Italien der Abstand vom choralen Cantus firmus auch in den Passionsvertonungen. Dies alles läßt sich an den Passionen des Cyprian de Rore und Jan Nasco (Mitte des 16. Jahrhunderts), die den ungekürzten liturgischen Text nach Johannes bzw. Matthaeus komponiert haben, besonders gut studieren. Sie bieten, gerade weil sie den Evangelistenbericht mit in die mehrstimmige Ver-

[1] Vgl. z. B. die Hinweise Jeppesens in: *A Forgotten Master,* S. 323.

tonung einbezogen haben, auch für unser Thema ein besonders geeignetes Vergleichsmaterial. Sie sind, wie ich an anderer Stelle zu erklären versucht habe[1], aus der responsorialen Passion auf italienischem Boden herausgewachsen, nicht aus der Motette. Aber ihr Satz- und Ausdrucksstil beeinflußt – direkt oder indirekt – in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die weitere Entwicklung der motettischen Passion in Deutschland, was vor allem bei Gallus erkennbar ist, dem wohl für diesen Typus repräsentativsten Musiker. Er hat den O.-L.-Text dreimal vertont[2].

Zunächst einige Bemerkungen zur vierstimmigen Passion dieses Meisters (S. 158 ff.). Hier gibt es häufig genug Fugen. Sie stellen sich in allen Teilen ein, und zwar auch – wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts namentlich bei Galliculus – zum berichtenden Text. Dies will bedacht sein, weil in Italien der Evangelistenbericht, wenn er mitvertont wird – z. B. ganz bei Rore, Nasco und in der Bologneser Johannes-Passion Vincenzo Ruffos[3], teilweise bei Paulus Ferrarensis (1565)[4] – nicht durch Fugen aufgelockert wird, sondern die vorhin kurz beschriebene Satzweise zeigt. An manchen Stellen übernimmt Gallus diese italienische Satzart, z. B. S. 162 bei „Et milites plectentes coronam spineam . . .", rahmt sie aber durch Fugen (meistens *mutilatae*) ein, wobei jedoch nicht mehr von einem Noëma gesprochen werden kann:

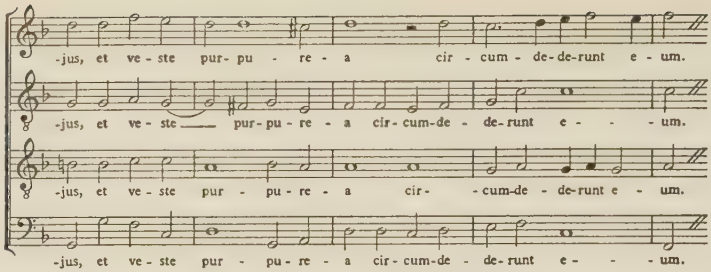


[1] *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jhs.*, Mainz 1955, S. 10*ff.

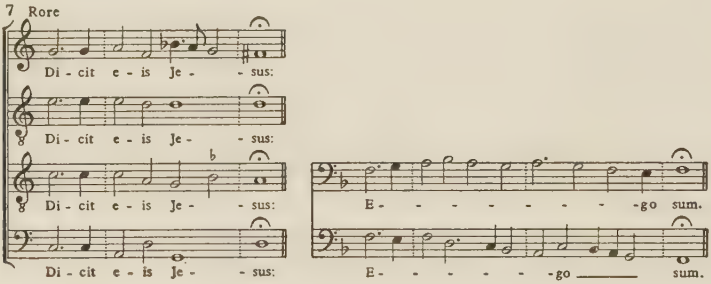
[2] DTÖ XII 1. Die Seitenangaben bei den GALLUS-Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

[3] Bologna, Bibl. Mus. G. B. Martini Q 24.

[4] In der Johannes-Passion des PAULUS FERRARENSIS, Bologna, Bibl. Mus.



Rufe der Turba wie „Regem non habemus" (S. 163), „Tolle, tolle" (S. 163), „Vah, vah, qui destruis" (S. 164) sind in dieser Passion Note gegen Note auf knappstem Raum behandelt, die sie einleitenden Worte aber, z. B. „Et quidam circumstantes dixerunt" (S. 164) fugiert. Das umgekehrte Verhältnis ist bei Christusworten nachzuweisen. Beginnen sie fugiert (vgl. besonders „Heloi", S. 165), werden sie in akkordischer Satzweise eingeführt. Dies bezeugt immer noch motettischen Stil. Italienischer, speziell oberitalienischer Einfluß zeigt sich dann weiter in einer farbigeren Kadenzbildung. Sie verwendet neben den Hauptkadenzen in *f, c* und *a* auch die entfernteren *(Peregrinae)* in *b, d, g* ohne Veränderung der Haupttonart (Modus major in F). Dafür gibt es in der oberitalienischen Passionskomposition schon Beispiele bei G. de Albertis[1]. Besonders wirkungsvoll bringt namentlich Rore *Peregrinae* bei den Übergängen zu Christusworten an, z. B[2].



Ein Gegenbeispiel von Gallus zeigt an einer solchen Stelle sogar eine perfekte Kadenz in *d,* die allerdings nicht ausklingt, sondern kunstvoll verschränkt wird (Beisp. 8).

Überhaupt verschränkt Gallus wie die Komponisten der motettischen Passion in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Sätze und Perioden innerhalb der einzelnen Teile, oft ohne Rücksicht auf den Wechsel berichtender und reden-

G. B. Martini U 31, der Abschnitt von „Stabat juxta crucem Jesu" bis „tradidit spiritum".

[1] Jeppesen, *A Forgotten Master,* S. 325.

[2] *Oberital. Figuralpassionen,* S. 61.

8 Gallus, S. 161

Di - xit il - - - li Je - - sus:
Di - xit il - li Je - - - - sus:
Di - xit il - li Je - sus: O Ju - da, os - cu - lo tra - dis fi - li - um ho - mi - nis?
Di - xit il - li Je - sus: O Ju - da, os - cu - lo tra - dis fi - li - um ho - mi - nis?

der Partien. Dagegen neigt die oberitalienische Passionskomposition dazu, Kadenzen sich voll auswirken zu lassen, auch Binnenkadenzen im Evangelistenbericht.

Die Christusworte selbst in Beispiel 8 sind vom Baß aus ostinatoartig behandelt, der Tenor ist fugiert. Hier wird eine Figur angewendet, die Burmeister im *Hypomnematum Musicae Poeticae* (1599) als *Anaphora* bezeichnet [1]. Sie kommt auch bei Nasco in Christussätzen vor, z. B. in „Bibite ex hoc omnes" [2], wo von „usque in diem illum" ab alle drei Stimmen ostinatoartig geprägt, die beiden Unterstimmen fugiert sind, die Oberstimme nur ausgeterzt ist:

9 Nasco

us - que in di - em il - lum, cum il - lud bi - bam vo - bis - cum
us - que in di - em il - lum, cum il - lud bi - bam vo - bis - cum
us - que in di - em il - lum, cum il - lud bi - bam vo - bis - cum

Es gibt bei Gallus noch mehrere Beispiele dieser Art. Sie beschränken sich nicht auf Christusworte, wie die Stelle „ut dicas nobis, si tu es Christus, filius Dei vivi" (S. 161) zeigt. Auch braucht sich wohl der Begriff der Anaphora [3] im Sinne einer Ausdrucksfigur (emphatisch) nicht immer mit der Fuge zu verbinden, so daß man auch noch folgendes Beispiel mit ostinatoartigem Baß aus einer berichtenden Textpartie hinzunehmen könnte (Beisp. 10).

Nasco wendet im Evangelistenbericht die Anaphora in einer anderen Weise an [4]. Wo sich aber Gallus und Nasco in der Handhabung dieser Figur entsprechen, gebrauchen sie beide ein Mittel motettischer Satz- und Ausdruckskunst.

[1] Vgl. Ruhnke, S. 157.

[2] *Oberital. Figuralpassionen*, S. 10/11; vgl. dort auch „Pater mi, si non potest", S. 16.

[3] Die Geschichte dieses Terminus in der musikalischen Figurenlehre ist sehr verzwickt und noch nicht ganz geklärt.

[4] *Oberital. Figuralpassionen*, S. 17*f.

10 Gallus, S. 159

Et consilium fecerunt, ut Jesum do-lo te - ne-rent et oc - ci - de-rent. Di - ce-bant au - tem:

Et consilium fecerunt, ut Jesum do-lo te - ne-rent et oc - ci - de - rent. Di - ce-bant au - tem:

Et consilium fecerunt, ut Jesum do-lo te - ne-rent et oc - ci - de - rent. Di - ce-bant au - tem:

Et consilium fecerunt, ut Jesum do-lo te - ne-rent et oc - ci - de - rent. Di - ce-bant au - tem:

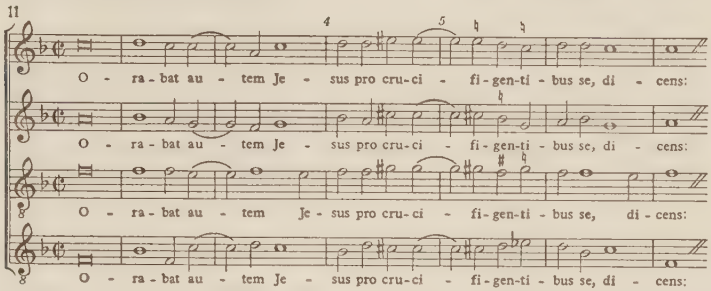
Die achtstimmige Passion von Gallus (S. 123 ff.) ist doppelchörig angelegt, Chorus I in hoher, Chorus II in tiefer Stimmlage. Wenn beide Chöre zum vollen achtstimmigen Satz zusammengefaßt werden, geschieht es hauptsächlich, um textliche Schwerpunkte zu bezeichnen und hervorzuheben. Aber auch die Rufe der Turba sind voll achtstimmig gesetzt, wobei mitunter die einführenden Worte ebenfalls schon achtstimmig erklingen. Die Christusworte werden fast regelmäßig vierstimmig vom zweiten Chor, also in tiefer Stimmlage vorgetragen. Als Annäherung an die italienische Praxis kann das noch nicht gelten. Wichtiger für die Beurteilung des Stils ist, daß die achtstimmigen Partien nicht nur Note gegen Note gesetzt sind, sondern zuweilen auch kontrapunktisch aufgelockerter („Apprehendit ergo eum Pilatus et flagellavit eum", S. 127), oder die beiden Chöre miteinander verbunden werden durch eine, wenn auch nur schwach angedeutete Fuge, wie „At illi clamabant dicentes" S. 128).

Die Chöre I und II lösen sich ab wie etwa bei Resinarius das obere und untere Stimmenpaar. Im ersten Teil haben wir einen ständigen Wechsel der beiden Chöre von „Abiit autem Judas" bis einschließlich „Adjuro te" (S. 125 bis 127), im zweiten Teil ebenfalls von „Et milites plectentes" bis „Ecce rex vester" (S. 127–128). Das sind zwar, vom Text aus gesehen, vorwiegend Dialogstellen mit dem verbindenden Bericht, aber auch in berichtenden Perioden selbst tritt bei syntaktischen Einschnitten der Wechsel ein. Dieses Wechselspiel wirkt sich in der Conclusio noch einmal auf engstem Raum aus (S. 134): „Qui passus es pro nobis, / Jesu Christe, / miserere nobis". An den bezeichneten Einschnitten wiederholt Chor II die gleichen Worte, die zuerst der Chor I vorträgt, aber musikalisch im Stimmenaustausch, bei „miserere nobis" in rhythmischer Imitation, und auch wenn noch einmal das „miserere nobis" achtstimmig erklingt, imitiert Chor II rhythmisch. Hier deuten Stimmenaustausch und rhythmische Imitation auf das Fugenprinzip. Damit wird in diesem Werk die motettische Arbeit besiegelt. Zwischen dieser Passion und den doppelchörigen Passionen von G. de Albertis scheint nach den Hinweisen Jeppesens keine Beziehung zu bestehen[1]. Gallus schaute auf die höchsten Vorbilder venezianischer Mehrchörigkeit.

---

[1] *A Forgotten Master,* S. 321.

Die Stelle „[Orabat autem Jesus] pro crucifigentibus se“ (S. 130) bereitete schon Kade Kopfzerbrechen[1]. Sie ist wohl, was die Akzidentien betrifft, etwas anders zu lesen als bei ihm und in DTÖ, wahrscheinlich so:



In Takt 4 ist das in allen Stimmen vorgezeichnete ♯ Semantik (♯ = Crux)[2]. Es ist auch in der Oberstimme zu respektieren. Die so entstehenden *Falsae* sind nicht zu vermeiden, können aber ohne willkürlichen Eingriff in Takt 5 ausgeglichen werden. Dann werden sie als Ausdrucksfigur *(Parrhesia)* verständlich. Auch Nasco macht im Evangelistenbericht seiner Passion von der Parrhesia Gebrauch – sogar mehrere Male –, um bestimmte Textstellen hervorzuheben, sehr auffallend bei der Kreuzesinschrift „Hic est Jesus . . .“, schwächer bei „indignati sunt“ und „error pejor“[3]. Bei Gallus handelt es sich ebenfalls um eine Stelle mit berichtendem Text. Das fällt mit in die Waagschale. Die in Beispiel 11 veranschaulichte akkordische Satzweise mit einer starken Ausdrucksfigur weist direkt auf madrigaleske Züge in der oberitalienischen Passion hin. Trotzdem ändert auch dieser Einfluß nichts an dem motettischen Charakter der achtstimmigen Gallus-Passion.

Verhältnismäßig weniger vermischt mit italienischen Einflüssen zeigt sich die s e c h s s t i m m i g e Passion von Gallus (S. 141 ff.)[4]. Fugen in großer Zahl mit im Contrapunctus coloratus gearbeiteten Satzstellen behalten das Übergewicht über akkordische und homorhythmische Partien. Das Exordium eröffnet die Komposition mittels einer durch alle Stimmen fugierten Tongruppe, deren melodische Kontur aus der Trias harmonica gewonnen ist. Diese Tongruppe – ich scheue mich, für diese Zeit von „Motiv“ zu sprechen – kehrt in allen Teilen der Passion fugenbildend wieder. Ausdrucksfiguren sind

---

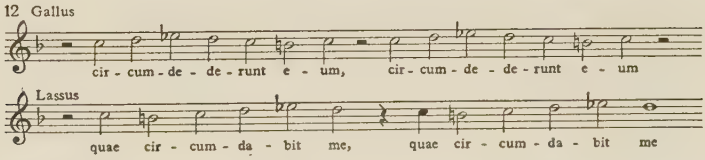
[1] Kade, S. 58.

[2] Über Semantik in der Musik dieser Zeit hat sich grundlegend Fr. Blume geäußert: *Musik und Bild*, Festschrift Max Seiffert, Kassel 1938, S. 147 ff.

[3] *Oberital. Figuralpassion*, S. 44, 3, 56.

[4] Bis zum Ende des letzten Krieges bewahrte die Stadtbibl. Breslau in Ms mus. XI sechs geschriebene Stimmbücher, signiert 1583; Inhalt drei Passionen, in der Reihenfolge Obrecht, Regnart, Gallus, von letzterem die sechsstimmige, die wohl die älteste von den drei Gallus-Passionen ist. Es ist mir nicht bekannt, ob sich diese Quelle heute noch in Breslau befindet.

selten. Zu erwähnen wäre die *Circulatio* bei „circumdederunt eum" (S. 146), weil sie in ihrer Behandlung, fugiert in allen Stimmen, unmittelbar wiederholt in der obersten Stimme, sofort an Lassus erinnert (Passionsmotette *Tristis est anima mea,* GA V, S. 48 ff., Textstelle „quae circumdabit me"):



An sich gehört die Circulatio ebenso wie die in dieser Gallus-Passion bei „emisit spiritum" (S. 153) erscheinende *Suspiratio* zu den bekanntesten Ausdrucksfiguren in der Motette, wenn auch die Suspiratio seltener in allen Stimmen gleichzeitig – wie bei Gallus – ausgeprägt ist.

Die drei Passionen des Gallus zeigen gegenüber ihren Vorgängern in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sehr deutlich das veränderte Verhältnis zum Choral. Das Streben nach einer weiträumigeren und farbigeren Klangbewegung, nach freieren und variabelen Tongruppen in der Fugenbildung, nach einer stärkeren Ausdruckskunst ließ sich nicht mehr vereinbaren mit einer strengen Bewahrung der choralen Lektionsweise als Cantus firmus. Also wurde der chorale Passionston lockerer behandelt, ein melodisch so starrer Cantus firmus durch Paraphrasierung gebrochen, streckenweise überhaupt ganz zurückgestellt, oder die chorale Formel gelegentlich nur angedeutet. Ähnliche Gründe zeitigten ja auch in der italienischen Passionskomposition bei dem responsorialen Typus und bei Rore, Nasco und Ruffo ein ähnliches Resultat. Maßgebend dabei war ein anspruchsvollerer Dienst am Wort.

Nun lassen sich solche Züge gewiß nicht bei Gallus allein aufweisen, sie finden sich auch in den motettischen Passionen seiner Zeitgenossen, z. B. bei Jakob Regnart, dessen achtstimmige Passion (1583)[1] der achtstimmigen von Gallus ziemlich nahe steht. Darauf kann hier nicht näher eingegangen werden. Es kann ja nicht auf so knappem Raum eine komplette Geschichte der motettischen Passion entworfen werden. Dies würde fordern, daß man eine andere Linie genauer verfolgt, die von Lassos Evangelienmotette und Passionen vor allem zu Lechner hinführt[2], dessen deutsch textierte Johannes-Passion zweifellos einen Höhepunkt in der Geschichte des motettischen Typus bezeichnet. Auch Gallus steht nicht außerhalb dieser Linie[3], was speziell seine

[1] Vgl. die vorige Anm.

[2] Neuerdings betont W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit,* Kassel u. Basel 1958, S. 652, die Linie, die von Lassos (Passionen) zu Lechner führt.

[3] Darauf wies schon H. J. Moser hin, allerdings unter Hervorhebung der achtstimmigen Gallus-Passion: *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums,* Leipzig [1931], S. 29.

sechsstimmige Passion bezeugt. Die motettische Passion ist in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vielgestaltig, wie die Motette überhaupt. Aber es bleibt doch erstaunlich, daß gerade bei dieser Vielgestaltigkeit der Grundriß der O.-L.-Passion, die am Anfang der historischen Entwicklung dieses Typus steht, beibehalten wird bis zu Gesius (1613), ja sogar noch bis Demantius (1631). Dies zeigt sich besonders deutlich an der Stimmengruppierung bzw. dem Chorwechsel, wenn man beobachtet, wie die berichtenden und die sprechenden Textpartien behandelt werden. Der Unterschied zwischen Bericht, Dialog und den Rufen der Turba wird zwar nicht als belanglos übersehen, aber er wird in das oben erwähnte Ausgleichsverfahren hineingezogen, das mitbestimmt ist durch die verschiedenen Postulate der *Variatio* und des *Color*, der Hervorhebung bestimmter Worte und Textstellen, des zügigen Verlaufs der Perioden innerhalb der einzelnen Teile der Komposition. Zurückgestellt ist in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nur das Postulat der stets deutlichen Vernehmbarkeit des choralen Passionstons.

In der hier vorgelegten Studie kam es vor allem darauf an, den Unterschied zwischen der motettischen Passion und der durchkomponierten oberitalienischen Passion möglichst scharf herauszuarbeiten und geschichtlich zu begründen, gerade auch dort, wo Begegnungen erfolgt sind.

Deutung der Gegenwart

von

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT

Alle Geisteswissenschaft arbeitet mit der Setzung von Werten, die nicht beweisbar sind. Mehr als das: sie hört auf, Geisteswissenschaft zu sein, wenn sie sich auf das Beweisbare, auf die Nennung dokumentierter Tatsachen beschränkt. So wird das, was sie gegenüber der exakten Wissenschaft als die schwächere erscheinen läßt, zu ihrer wahrhaften Stärke. Denn ihre Aufgabe ist eine schöpferische; ihr steht der Blick zu hinter die Welt der Fakten in Zusammenhänge verborgener oder vieldeutiger Art, die sie enthüllen und deuten will. Solche Enthüllung und Deutung ist nur möglich auf dem Wege zu gesetzten Zielen.

Die Objekte geisteswissenschaftlicher Untersuchung liegen zum überwiegenden Teile außerhalb des Bereichs von Quantität. Sie sind meist qualitativer Art und infolgedessen im exakten, im mathematischen Sinne nicht meßbar. Um es noch deutlicher zu sagen: vom strengen, dogmatischen Standpunkt naturwissenschaftlicher Betrachtung aus sind sie nicht existent. Sie sind Objekte, zu deren Wesen es gehört, in fortwährender Wandlung begriffen zu sein, sich also erst im Zustand der Wandlung überhaupt zu beweisen.

Ein Beispiel möge den Gegensatz illustrieren. Es gibt einen Grenzzustand zwischen Vergangenheit und Zukunft, dessen Ausdehnung mathematisch gleich Null ist. Wir nennen ihn Gegenwart; doch indem wir ihn benennen, ist er schon Vergangenheit geworden. Er entgleitet dem exakten, dem naturwissenschaftlichen Blick als etwas infinitesimal Kleines, das als solches der Betrachtung nicht standhält. Er ist ein Abstraktum.

Dieser selbe Begriff Gegenwart ist unter dem Blickpunkt der Geisteswissenschaft etwas sehr Konkretes. Er umfaßt nämlich eine große Anzahl von Phänomenen, in denen Vergangenheit und Zukunft sich einerseits voneinander scheiden, andererseits aber kommunizieren. Die Aufgabe geisteswissenschaftlicher Untersuchung ist nun aber gerade, zu untersuchen, welche von diesen Phänomenen noch der Vergangenheit angehören und voraussichtlich in die zukünftige Entwicklung nicht mit übernommen werden können, und welche anderen voraussichtlich die Entwicklung in der Zukunft tragen werden. Zu

dieser Scheidung bedarf es besonderer geistiger Organe und Disziplinen, es bedarf aber auch eines gleichsam a priori eingenommenen Standortes, von dem aus die Phänomene zu visieren und einzuordnen sind. Hier tritt also zu den in anderen wissenschaftlichen Disziplinen ausreichenden Methoden der Forschung noch die der Deutung. Die Gegenwart will interpretiert werden, um aus einem infinitesimal kleinen Quantitätsbegriff zu einem mehr oder minder hoch einzuschätzenden Qualitätsbegriff zu werden.

Allerdings wäre Geisteswissenschaft keine Wissenschaft, wenn sie sich zu solchem Zwecke nicht strenger Methoden bediente. So weit auch die Standorte bei der Betrachtung von Musik auseinanderliegen mögen: der Blick, der von ihnen her auf die Objekte fällt, ist ein ordnender, messender, wägender, schätzender und wertender. Es ist der Blick des Denkers und nicht der des Dichters, wenn er auch mitunter – und gerade in entscheidenden Momenten – des assoziierenden Brückenschlagens bedarf, um sich verständlich zu machen.

Die Gegenwart, die unserer Epoche angehört, dem 20. Jahrhundert, einem Zeitausschnitt dieses Jahrhunderts, ist – wir mögen sie nun eng oder weit begrenzen – überfüllt von Impulsen, die das Bild der abendländischen Musik verändert und bereichert haben. Sie bietet daher dem ordnenden und deutenden Blick Material in einer Menge, wie nur wenige Epochen der Vergangenheit. Solcher Eile und Vehemenz der musikalischen Entwicklung hat anfangs die Wissenschaft und die Pädagogik nur sehr zögernd entsprochen. Wie allen Geisteswissenschaften eignet ja der Musikologie eine konservative Grundhaltung, die vielfach sogar etwas wie einen Komment der Gelehrten begründet hat, so daß die Beschäftigung mit Problemen der Gegenwart und selbst der jüngeren Vergangenheit als eine Art von Verstoß gegen den guten akademischen Ton geahndet wurde und mitunter noch wird. (Die Kunstwissenschaft hat in Deutschland dieses Tabu etwas früher verabschiedet als die Musikwissenschaft.) Dabei verursacht jedes Zögern vor der Untersuchung zeitgenössischer Probleme ein Anwachsen des Materials, dessen Bewältigung von Jahr zu Jahr schwieriger wird. Und müßte nicht gerade ein Wissensgebiet, dessen Quellen noch unvermindert zugänglich sind, den Präzisionstrieb echt wissenschaftlicher Forschung in besonderem Maße anziehen?

Jede Deutung der Gegenwart muß zwei Hauptziele im Visier halten: den Zeitstil und die technischen Mittel, durch die er sich einstellt. Dabei bietet die Stilbestimmung gerade bei der Musik zwischen 1900 und heute eine Reihe schwieriger Probleme. Denn das stilistische Bild ist in keiner Weise einheitlich, es ist zeitlichen und örtlichen (nationalen) Schwankungen unterworfen, die bis zur offenen Kontroverse führen, und bisweilen verschmelzen solche Gegensätze im Bilde einer und derselben schöpferischen Persönlichkeit zu einem schwer deutbaren Komplex.

Die stilistische Verhaltensweise der Komponisten im 20. Jahrhundert wird diktiert durch ihre Haltung gegenüber der Romantik. Das übermächtige Erbe

des 19. Jahrhunderts wird vielfach als Last, als Hindernis für die Entwicklung eines neuen und eigenen Stils empfunden. Antipathetische Gesinnung, ausdrucksfeindliche Tendenzen, Objektivierung bis zur Auslieferung der Musik an die Maschine, Verachtung des Erhabenen, „hero killing", Banalisierung und Vulgarisierung, Ironie und Groteske gehören zu den Haltungen, durch die Romantisches kompensiert werden soll. Und doch stehen die Anfänge der Neuen Musik weithin im Zeichen der Romantik selbst, der sie den Laufpaß geben will. Geht man so weit zurück, daß die Anfänge der modernen Musik in den 1890er Jahren gesehen werden, beim frühen Richard Strauss, Max Reger, Elgar, Puccini, Pfitzner, Dukas, Sibelius, so ist die romantische Bindung schon in den formalen Prämissen offenkundig: Sinfonische Dichtung, Musikdrama, programmatischer Inhalt, Ausdruckssteigerung, dynamische Fieberkurve, Klangstil – all das ist romantisches Relikt, mag es auch im Einzelfall klassische Prozeduren aufweisen wie bei Elgar oder antipathetisch grimassieren wie in Straussens „Till Eulenspiegel" und „Don Quixote". Selbst beim frühen Schönberg, trotz seiner Kritik am romantischen Pathos, ist die Zugehörigkeit zu eben diesem Pathos ganz evident. Das Sextett „Verklärte Nacht" und „Pelleas und Melisande" sind Sinfonische Dichtungen und stehen im verschärften Licht der „Tristan"-Welt. Erst in der Augustin-Episode des zweiten Streichquartetts kündet sich kritische Haltung an. Doch selbst dann noch bleibt der romantische Ausdruckswille dominierend; ja er führt zu jener Entgrenzung der Tonalität und Freiheit von der Herrschaft eines Grundtons, er zwingt diesen übersteigerten musikalischen Expressionismus herbei, dem die Werke der Epoche 1908–1916 ihren Elan verdanken. Die George-Lieder, das Monodram „Erwartung", „Die glückliche Hand", selbst der „Pierrot Lunaire" mit seinem ästhetischen Standort verzichten auf alle antiromantische Objektivität, sind Sublimate des Pathos.

Über Claude Debussys Herkunft aus der Wagnerwelt gibt es keine Diskussion mehr; ist aber nicht die ganze Ästhetik des sogenannten musikalischen Impressionismus die Verbrämung einer reflektierenden Programmusik, stehen die Landschaftsbilder in den „Préludes" nicht manchem Klavierstück des späten Franz Liszt näher als den Clavecinisten, denen man Debussy so gern koordiniert und denen er doch erst in seinen letzten, reifsten Werken sich zuwendet?

Kaum anders steht es um die Anfänge und die ersten Erfolgswerke Igor Strawinskys. Nicht das „Feu d'artifice" allein ist ein Orchesterstück aus romantischer Tradition: im „Oiseau de Feu", im „Petruschka" und „Sacre du Printemps" ist der Geist Rimsky-Korssakoffs und somit der russisch-folkloristischen Romantik bis in Einzelheiten der Instrumentierung allgegenwärtig, wenn auch in deutlichem Gegensatz zu der Entwicklung, die mittlerweile die deutsche Musik genommen hatte.

Erkennt man den Gegensatz zwischen Romantik und Klassik als den zwischen Freiheit und Bindung, zwischen Ausdruck und Form, so rücken zwei

scheinbar kontroverse Erscheinungen wie Zwölftontechnik und Neoklassizismus unversehens auf den Generalnenner der neu erstrebten Bindung und formalen Strenge zusammen. Sie treten obendrein gleichzeitig mit einigen anderen Phänomenen auf, die ganz unverhüllt ihre Antiromantik zur Schau tragen: der neusachlichen Kälte mancher Werke von Hindemith aus den frühen zwanziger Jahren, der Gebrauchsmusik pädagogischer oder politischer Herkunft, der Jazz-, Zirkus- und Varietéluft, die in vielen deutschen und französischen Partituren nach 1918 weht.

Zwölftontechnik, mag sie immer aus der tonalen Anarchie stammen, die ihrerseits aus der „Tristan"-Harmonik letzte Konsequenzen zieht, ist ein Ordnungsruf in eine Epoche der Willkür und des drohenden Chaos. Ihre Entstehung zeigt das Bild des dialektischen Umschlags. Von vollkommener Freiheit, von einem Schaffensklima, in dem nur noch das Formgefühl entscheidet (Schönberg, Harmonielehre 1911) wird hinübergewechselt in einen Zustand gesetzlicher Bindung, wie ihn die Musik seit den isorhythmischen Experimenten des 14. und der Kanon-Arithmetik des 15. Jahrhunderts nicht mehr gekannt hatte.

Nicht anders, wenn auch weniger technisch, ist die Botschaft des Neoklassizismus zu verstehen, dieser Bewegung, die Debussys Spätwerke weithin vorbereitet haben, die in Strawinskys „Pulcinella" durch das Pergolesische Material demonstrativ verkündet wird, die im „Oedipus Rex" und „Apollon Musagète" ihre gewichtigsten und ihre leichtesten Möglichkeiten zeigt. Auch sie ist Flucht vor der Freiheit, ist ein Ordnungsruf, ist der Entschluß zu neuen strengen Bindungen, die unter der Maske des Archaischen auftreten. Die klassizistische Ästhetik, auf Form statt Ausdruck bedacht, steht kontrovers sowohl zur Romantik als auch zu dem, was man als Akademismus bezeichnet, also zu einem Konservatismus, der die Vorstufe der Anarchie nicht an sich erfahren hat. Er ist ein Ergebnis von Wandlung, man mag sagen von Rückwandlung, wenn denn ein Vorwärts und Rückwärts von den technischen Wissenschaften auf das Gebiet der Ästhetik übertragen werden soll.

Gerade an dieser Frage scheiden sich in der Erkenntnis der Neuen Musik die Geister. Während die eine Gruppe die These einer fortschreitenden Entwicklung, einer Überwindung vergangener Formen und folglich einer gelegentlichen Regression zu überwundenen Mitteln aufrechterhält, stellt ihr die andere eine Kunstanschauung entgegen, für die längst François-Josèph Fétis die Formel gefunden hatte: „L'art ne progresse pas, il se transforme". Akzeptiert man diese These – und der geisteswissenschaftliche Aspekt empfiehlt sie als die unbegrenzt anwendbare –, so fallen Metaphern wie die der Regression für die Bewertung der neoklassizistischen Erscheinungen fort. Dami t tritt dann auch das Bild der Neuen Musik aus dem etwas beunruhigenden Licht eines unablässigen Vorwärts- und wieder Rückwärtsgehens in das einer Wandlung, einer Dialektik der Stil-Strebungen.

Als Substitut für den allzu flach positivistischen Gedanken des Fortschritts wird sich der einer technischen Sprachbereicherung einstellen. Denn es läßt sich nicht wegdiskutieren, daß in der Entwicklung der Musik die einzelnen Elemente einen zeitweiligen Schein-Fortschritt durchmachen, sei es im Bereich des Harmonischen, sei es in der Metrik und Rhythmik, sei es in der Klangfarbe. Jeder derartige Fortschritt aber, und darin zeigt die Spätgeschichte des Madrigals eine wichtige Analogie mit der neueren Musik, wird begleitet durch ein Opfer an anderen Elementen. Auch Epochen von großer formaler Vollendung und hohem Geistesflug sind diesem Kompensierungsgesetz unterworfen; so steht in der Wiener Klassik das „obligate accompagnement" als ideale Verschmelzung von melodischem und harmonischem Denken einem unbestreitbaren Substanzverlust im Rhythmus, ja einer Verarmung des Metrenvorrats gegenüber.

Im Licht solcher Erkenntnis, für die uns Hugo Riemann und dann vor allem auch dessen Schüler Wilibald Gurlitt den Blick geschärft haben, bekommt der Wechsel von Romantik und Antiromantik im 20. Jahrhundert einen neuen Sinn. Kaum hat nämlich die neue „objektivistische" Gesinnung der „Six", des jungen Hindemith, des klassizistischen Strawinsky und seiner antiromantischen italienischen Kombattanten G. F. Malipiero und Alfredo Casella (die beide einmal von Wagner, Strauss oder Mahler hergekommen waren) eine Musik ohne Ausdruck, eine rein autonome Ton-Kunst propagiert und in einigen Meisterwerken als möglich und wünschenswert bewiesen, tritt ihr um 1930 eine Gruppe Andersgesinnter entgegen. Die „Jeune France", verkörpert durch Musiker wie Olivier Messiaen und den geistesverwandten André Jolivet, lehnt die objektive Kühle solcher Formkunst ab. Sie proklamiert einen neuen Humanismus, eine Musik des Ausdrucks, des Pathos, des romantischen Überschwanges, wie sie Frankreich seit Hector Berlioz nicht hervorgebracht hatte. An die Stelle der nüchternen Titel wie „Kammermusik Nr. 1" (Hindemith) oder „Symphonies d'instruments à vent" (Strawinsky) treten Bezeichnungen wie „Apparition de l'Eglise éternelle (Messiaen), „Mana" und „Cosmogonie" (Jolivet).

Fast gleichzeitig kündigt sich bei Hindemith eine Erweiterung und Wandlung des Stilbildes an, das auf dem romantischen Wege des Leidens-Erlebnisses den Geist der barocken und vorbarocken Musik in sich aufnimmt; von „Mathis der Maler" an ist Hindemith nicht mehr unter dem Slogan der Objektivierung oder gar der neuen Sachlichkeit unterzubringen. Um eben diese Zeit verstärkt sich in Sowjetrußland, allerdings unter völlig anderen Voraussetzungen als in der westlichen Welt, die antiformalistische Tendenz mit dem Ziel einer möglichst populären Musik des Ausdrucks, also einer Romantik für den Massengeschmack.

Von allen diesen so gegensätzlichen Richtungen der Musik zwischen den beiden Weltkriegen hat diejenige am stärksten in die Tiefe gewirkt, die um 1933

fast allgemein (und nicht nur in Deutschland) als esoterische Angelegenheit einer kleinen und bereits veraltenden Schule belächelt wurde: die Zwölftonmusik. Ihre Initiatoren waren aus Europa emigriert (wie Arnold Schönberg) oder in Europa zur Wirkungslosigkeit verurteilt (wie Alban Berg, Anton von Webern, Josef Matthias Hauer). Gerade in Europa aber lebte der Gedanke einer so strengen Ordnung des Tonmaterials als eine Art geistiger Widerstandsbewegung weiter, um nach 1945 zunehmend Schule zu machen. Die frühesten Impulse gingen von Frankreich aus; in Darmstadt, wo Hermann Heiß die Idee nie preisgegeben hatte, griff sie seit 1948 bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik um sich, erfaßte einstige Gegner wie Wolfgang Fortner und (auf der publizistischen Seite) Heinrich Strobel, wurde von René Leibowitz einer ganzen Phalanx junger Komponisten injiziert.

Komposition tritt nun aus dem Kraftfeld jenes vielschichtigen Stilwillens, wie ihn Neoklassizisten und Neopathetiker gleichermaßen repräsentieren, in das einer technisch-mathematischen Ordnung. Dabei wird zunächst alles geopfert, was als Erfindung im Bereich der Harmonik und Melodik den Sinn früherer Musik ausgemacht hatte. Musik verfällt dem Zahlenzauber. Maß, Zahl, Proportion, Reihung von Werten und genaue Befolgung der vorgewählten Reihenordnung stehen im Vordergrund und herrschen bis zur völligen Automatisierung der formenden Prozedur. In dem Universum aller denkbaren Zusammenklänge, das 1908 von Schönberg beim Überschreiten der Tonalitätsgrenzen erschlossen worden war, wird nun rein experimentell gemessen und gezählt. Keine Dimension (oder, wie es der Physiker Werner Meyer-Eppler mit einem Lehnwort aus der Mathematik nennt: kein Parameter) bleibt im konstruktiven Zusammenhang „frei"; für Tonhöhe, Dauer, Stärke, Farbe, also auch für Eigenschaften, die musikalisch der Höhe und der Dauer weit untergeordnet sind, werden Ordnungen erfunden, die für die ganze Ausdehnung des Satzes streng befolgt und miteinander verflochten werden. Ordnungen der Höhe waren der innere Sinn der Zwölftontechnik seit deren Anfängen; solche der Dauer traten sporadisch bei Schönberg, Berg und Webern zutage, wurden aber methodisch erst von Messiaen (etwa im ersten Satz des 1940 in deutscher Kriegsgefangenschaft komponierten „Quatuor pour la Fin du Temps") angewandt. Dynamik und Farbe (diese wohl in Fortsetzung des Farbenwechsels in Schönbergs drittem Orchesterstück, op. 16) nach formalen Prinzipien zu ordnen, hatte seit 1923 Edgard Varèse unternommen, dem auch der Begriff einer „Organisation des Schalls" und der einer räumlich konzipierten modernen Musik wichtig sind.

Die zunehmende Komplikation solcher „seriellen" Gebilde, die Unmöglichkeit, sie durch Menschenhände mit der erwünschten mathematischen Präzision aufzuführen, legte abermals den Gedanken einer Mechanisierung nahe, für die der Schreiber dieser Zeilen schon früher in einem viel umstrittenen Aufsatz (Zs. Pult und Taktstock, Wien, Mai 1926) plaidiert hatte. Kurz nach-

dem 1951 in Paris Pierre Schaeffer mit den Experimenten der Musique Concrète (d. h. Denaturierungen und Collagen von realem Ton und Geräusch) begonnen hatte, entwickelten Herbert Eimert und sein Mitarbeiterstab am Kölner Rundfunk Schälle einer rein synthetisch-elektronisch durch Generatoren hervorgebrachten Musik.

Mit dieser Entwicklungsphase tritt Musik vollends in ein ästhetisches Bereich, wo klassizistischer Formkult und romantische Entgrenzung sich hybrid verbinden. Denn das „total Prädeterminierte", wie Ernst Křenek die seriell-elektronischen Produkte treffend benennt, ist in seiner Erscheinung und Wirkung dem Chaos nahe. Das Ohr und der menschliche Geist werden durch Koordinierung verwickelter Serien-Ordnungen so überfordert, daß auch der Eingeweihte nicht sinnlich wahrzunehmen vermag, was da vor sich geht. Kommentar und Analyse werden dem Höreindruck vorangeschickt, mathematische Wunschbilder entwickelt, ja die mathematischen Formeln spielen in der Ästhetik dieser Musik (etwa bei Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Henry Pousseur) eine ähnliche Rolle wie philosophische Symbole in einigen Phasen der spätromantischen Programmusik.

Die Kurve der Entwicklung gerät nun in Extreme. War anfangs elektronische Komposition von jeder Mischung mit natürlich produziertem Ton ausgeschlossen, so wurde doch die Gefahr einer Dehumanisation und damit verbundenen Sterilisation, auf die kritisch sofort hingewiesen worden war, von den Initiatoren bald erkannt. Nun trat elektronische Musik, unter Verwendung von Prinzipien aus der Musique Concrète, in Kontakt mit elektronisch verfremdetem Ton der menschlichen Stimme. Křenek und Stockhausen schrieben solche Montagen („Spiritus intelligentiae sanctus" und „Gesang der Jünglinge") auf geistliche Texte. Bald danach wurde die Ausschaltung des Menschen auch im Bereich der Interpretation revoziert. Es entstanden etwa gleichzeitig Kompositionen, deren Formwerdung dem Spieler und somit dem Zufall überantwortet ist: Pierre Boulez schrieb seine „Dritte Klaviersonate", Stockhausen sein „Klavierstück XI". Beide Kompositionen liegen dem Spieler als mehrere Fragmente von je wenigen Takten Ausdehnung vor, deren Anordnung beliebig vorgenommen werden kann. Anfang und Ende der Komposition sind also der Willkür anheimgegeben, einer Art von geistigem Würfelspiel, weshalb die Methode auch „aleatorisch" (von alea = Würfel) genannt wird. Damit fällt das Form- und Gestaltprinzip, das der abendländischen Musik bisher zugrunde gelegen hat. An seine Stelle tritt eine im künstlerischen Sinn ganz unverbindliche Methode, die an ähnliche, allerdings mehr zum Zwecke des scherzhaften Gesellschaftsspiels unternommene Versuche wie J. Ph. Kirnbergers „Anleitung mit Würfeln zu komponieren" (1757) im 18. Jahrhundert erinnert.

Man wird Experimente dieser Art, ohne ihre ästhetische Bedeutung zu überschätzen, als Ausdruck einer romantischen Rebellion gegen alles fest und

für ewig Gefügte ansehen und deuten müssen. Sie haben, namentlich da sie offenbar mit einem Verzicht auf serielle Strenge gekoppelt sind, den Sinn einer neuerlichen Befreiung von Zwängen und selbstauferlegten Gesetzen. Bedeutsam daran erscheint die Analogie zu dem, was man in der Malerei Tachismus nennt und von wo wohl auch die Anregung für aleatorische Komposition stammt; Will Grohmann definiert die Methode Jackson Pollocks (in *Bildende Kunst und Architektur,* Berlin 1951): „...bei dem Amerikaner ist der Zufall bewußt eingeschaltet, indem die Farbe, die vom Pinselstiel auf die Leinwand herunterläuft, und der Grund, der je nach Vorbereitung die Farbe annimmt oder nicht, selbständig handeln. Natürlich nur bis zu einer bestimmten Grenze des malerischen Prozesses". Die Wurzel aller dieser Methoden liegt in der Ästhetik der Surrealisten, deren Credo der Dichter André Beton 1925 in der „Revue surréaliste" formuliert hat und die in der schöpferischen Einsetzung des „psychischen Automatismus" gipfelt.

Es ist nicht zu übersehen, daß bei vielen seriellen, elektronischen und aleatorischen Kompositionen das Ohr eine untergeordnete Rolle spielt, daß es zwar akustische, aber nicht durch Hören zu unterscheidende und zu registrierende Gestalten sind, die da ihr selbständiges Wesen treiben. In der Musikgeschichte sind solche Versuche seit dem 13. Jahrhundert bekannt („Dominus" – „Nus-mi-do"-Clausula als früheste Form des melodischen Krebsgangs, den das Ohr selten imstande ist mitzuvollziehen); die „Augenmusik" der Renaissance strahlt bis in Johann Sebastian Bachs Notensymbole ihre Impulse.

Die Fähigkeit, Dinge in sich aufzunehmen und zu verbergen, die nicht ohne weiteres faßbar oder verständlich werden, haben alle Künste. Im lyrischen Gedicht Petrarcas, im dramatischen Dialog Shakespeares gibt es Schichten des Nebensinnes, die nur dem Eingeweihten überhaupt klar werden können und deren Entschlüsselung heute vielfach nicht mehr möglich ist. In den Bildkompositionen der Renaissancemaler (darauf hat Gusav René Hocke in *Die Welt als Labyrinth,* Hamburg 1957 neuerlich hingewiesen) gibt es „Anamorphosen", durch die eine Form den Inhalt je nach dem Gesichtswinkel des Auges verändert.

Doch tritt die Gefahr der Verarmung ein, wenn die nicht ohne weiteres faßbaren und verständlichen Elemente einziger Gegenstand der Komposition werden, d. h. wenn auf die Mehrschichtigkeit, die dem Kunstwerk immanent sein soll, verzichtet wird.

So steht denn in dem komplexen Bilde der Neuen Musik solchen Experimenten, die mitunter eine Aura von Verzweiflung in sich tragen, eine Sezession gegenüber. Dem Kreise der seriell Komponierenden entwachsen Individualitäten wie die des Venezianers Luigi Nono, der mit seinen Vokalwerken wie den „Cori di Didone" einen neuen, durchaus vom Ohr kontrollierten Ausdrucksstil anstrebt. Am weitesten ist darin Hans Werner Henze gegangen, dessen in Italien seit 1953 entstandene Werke, die Oper „König Hirsch", die

„Nachtstücke und Arien“ nach Gedichten von Ingeborg Bachmann, eine neue, dem Prinzip der Gesanglichkeit verpflichtete Romantik verkörpern. Romantik unter Einschluß der Erfahrungen, die in einem schmerzlich-intensiven Prozeß der Auseinandersetzung mit allen zwölftönigen, seriellen und elektronischen Formspielen gewonnen wurden und die nur in einem höheren schöpferischen Sinne „überwunden“ scheinen.

All das ist geistesgeschichtlich betrachtet „Gegenwart“. Wir empfinden die Teilphänomene trotz ihrer oft kontradiktorischen Verschiedenartigkeit als zusammengehörig. Aus ihrer Deutung aber fällt neues Licht auch auf die Phänomene der Geschichte. Indem der Kampf zwischen Ausdruck und Form, zwischen Hörbarem und Denkbarem an einem noch unmittelbar vorliegenden Objekt beobachtet wird, wächst die Erkenntnis für analoge Erscheinungen der Vergangenheit. Damit tritt freilich Musikwissenschaft aus der Klausur eines fest umgrenzten Fachwissens in den weiten Raum der Interpretation von Kultur.

Die Verfasser der Beiträge

Higino Anglès. Geboren 1888 in Maspujols (Provinz Tarragona); studierte 1900–1913 Philosophie und Theologie in Tarragona, dann in Barcelona praktische Musik bei Vicente María de Gibert und José Barberá, Musikwissenschaft bei Felipe Pedrell; wurde 1917 Leiter der Musikabteilung der Biblioteca de Cataluña in Barcelona. 1923/24 studierte er Musikwissenschaft bei Wilibald Gurlitt in Freiburg i. Br. und Friedrich Ludwig in Göttingen. 1927 wurde er Professor am Conservatorio del Liceo und 1933 an der Universität zu Barcelona, lebte 1936–1939 in München, wurde 1941 Mitglied des Instituto d'Estudis Catalans in Barcelona, 1943 Direktor des dortigen neugegründeten Instituto español de musicología und 1947 Präsident des Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom.

Heinrich Besseler. Geboren 1900 in Dortmund-Hörde, aufgewachsen in Düsseldorf; studierte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt, in Wien bei Wilhelm Fischer und in Göttingen bei Friedrich Ludwig; 1923 Dr. phil. Freiburg i. Br.; habilitierte sich dort 1925. Nach Lehrtätigkeit als Privatdozent wurde er 1928 planmäßiger Extraordinarius an der Universität Heidelberg, 1949 Ordinarius und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Jena, 1957 der Universität Leipzig, seit 1955 ordentliches Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Leipzig.

Walter Blankenburg. Geboren 1903 in Emleben bei Gotha; studierte Theologie und Geschichte sowie Musikwissenschaft an der Universität Göttingen bei Friedrich Ludwig, an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt und Heinrich Besseler und an der Universität Berlin bei Friedrich Blume; 1940 Dr. phil. Göttingen. Nach Ablegung der philologischen und theologischen Prüfungen 1931 Studienassessor (Schulmusik) in Rotenburg (Fulda); von 1933–1947 Pfarrer in Vaake (Weserbergland); seit 1947 Direktor der Evangelischen Kirchenmusikschule in Schlüchtern (Hessen) und Landeskirchenmusikwart der Evangelischen Landeskirche von Kurhessen und Waldeck.

Hans Heinrich Eggebrecht. Geboren 1919 in Dresden; studierte nach dem Kriegsdienst an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar Schulmusik bei Richard Münnich und Musikwissenschaft bei Hans Joachim Moser, später bei Max Schneider in Halle; 1949 Dr. phil. Jena. Danach Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin; seit 1951 in Freiburg i. Br. als Schüler Wilibald Gurlitts, Mitarbeiter bei der Musikwissenschaftlichen Kommission der Mainzer Akademie und Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der Universität. Habilitierte sich Anfang 1955 an der Universität Freiburg i. Br. und ist seit Sommer des gleichen Jahres Privatdozent an der Universität Erlangen; vertrat daneben 1956–1957 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg.

Hermann Erpf. Geboren 1891 in Pforzheim; studierte Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg bei Philipp Wolfrum und seit 1911 an der Universität Leipzig bei Hugo Riemann; 1913 Dr. phil. Leipzig. Er wurde 1919 Lehrer am Konservatorium Röhmeyer in Pforzheim, 1922 Lektor für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br., 1925 stellvertretender Direktor der Westfälischen Akademie für Bewegung, Sprache und Musik in Münster/Westfalen, 1927 Leiter der Musikabteilung der Folkwang-Schulen in Essen und 1935 Direktor der Folkwang-Schulen. 1943 wurde er nach Stuttgart an die Staatliche Hochschule für Musik berufen, deren Direktor er bis 1945 und 1952–1956 war.

Karl Gustav Fellerer. Geboren 1902 in Freising; studierte nach Absolvierung der Regensburger Kirchenmusikschule praktische Musik bei Heinrich Kaspar Schmid und Joseph Haas in München, Musikwissenschaft an der Universität München bei Adolf Sandberger und an der Universität Berlin bei Hermann Abert, Johannes Wolf, Curt Sachs und Erich M. von Hornbostel; 1924 Dr. phil. München. Er habilitierte sich 1927 für Musikwissenschaft an der Universität Münster/Westfalen und wurde dort 1929 Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars. 1932 wurde er a. o. Professor, 1934 o. Professor an der Universität Freiburg-Schweiz, seit 1939 an der Universität Köln. 1958 Dr. h. c. Universität Löwen.

Kurt von Fischer. Geboren 1913 in Bern; pianistische Studien bei Franz Josef Hirt in Bern und Czesław Marek in Zürich; studierte Musikwissenschaft an der Universität Bern bei Ernst Kurth und Wilibald Gurlitt; 1938 Dr. phil. Bern. 1939–1957 Lehrer am Konservatorium in Bern. 1948 habilitierte er sich für Musikwissenschaft an der dortigen Universität. Seit 1957 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft und Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars an der Universität Zürich.

Wolfgang Fortner. Geboren 1907 in Leipzig; studierte in Leipzig am Konservatorium Komposition bei Hermann Grabner und an der Universität Musikwissenschaft bei Theodor Kroyer. 1931 wurde er Kompositionslehrer am Kirchenmusikalischen Institut der badischen Landeskirche in Heidelberg, übernahm 1953 eine Professur für Komposition an der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold und 1957 an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. Er ist Mitbegründer der Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik, deren Kompositionskurse er alljährlich leitet; 1935 gründete er das Heidelberger Kammerorchester und setzt seine Heidelberger Konzertreihe Musica viva seit 1958 in Freiburg i. Br. fort.

Walter Gerstenberg. Geboren 1904 in Hildesheim; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Berlin und Leipzig, hier besonders bei Theodor Kroyer und Hermann Zenck; 1929 Dr. phil. Leipzig. Nach Assistentenjahren am Musikwissenschaftlichen Institut und Instrumentenmuseum der Universität Leipzig und am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln habilitierte er sich 1935 dort für das Fach Musikwissenschaft und war von 1940–1948 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Rostock, 1948–1952 an der Freien Universität Berlin, 1952–58 an der Universität Tübingen, seitdem an der Universität Heidelberg.

Reinhold Hammerstein. Geboren 1915 in Lämmerspiel/Hessen; studierte Musikwissenschaft an der Universität München bei Otto Ursprung und an der Universität Freiburg i. Br. bei Joseph Müller-Blattau und Wilibald Gurlitt; 1940 Dr. phil. Freiburg i. Br. 1946 wurde er Dozent für Musikgeschichte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br., habilitierte sich 1954 für Musikwissenschaft an der dortigen Universität und ist Privatdozent daselbst; 1955/56 Gastdozent an der Universität Basel.

Heinrich Husmann. Geboren 1908 in Köln; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Göttingen und Berlin bei Friedrich Ludwig, Johannes Wolf, Arnold Schering und Erich M. von Hornbostel; 1932 Dr. phil. Berlin. Nach Assistentenzeit am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig habilitierte er sich dort 1941 für Musikwissenschaft und wurde 1944 zum stellvertretenden Leiter des Instituts ernannt. 1949 wurde er apl. Professor an der Universität Hamburg und Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts, 1956 a.o. Professor, 1958 o. Professor ebenda.

Johannes Lohmann. Geboren 1895 in Diensthoop (Niedersachsen); studierte 1918–1925 Philologie und Sprachwissenschaft an der Universität Berlin bei Wilhelm Schulze. 1930 habilitierte er sich an der Universität Berlin, wurde 1938 a.o. Professor an der Universität Freiburg i. Br., 1949 dort o. Professor

für Vergleichende Sprachwissenschaft. Im gleichen Jahr gründete er die Zeitschrift „Lexis", Studien zur Sprachgeschichte, Sprachphilosophie und Begriffsforschung.

Christhard Mahrenholz. Geboren 1900 in Adelebsen bei Göttingen; studierte nach organistischer Ausbildung Theologie und Musikwissenschaft an den Universitäten Leipzig und Göttingen, Musikwissenschaft bei Arnold Schering, Hermann Abert und Friedrich Ludwig; 1923 Dr. phil. Göttingen. Er war zunächst im Kirchenmusikeramt und im Bibliotheksdienst tätig, wurde dann Pfarrer, 1930 geistliches Mitglied des Evangelisch-lutherischen Landeskirchenamts zu Hannover, im gleichen Jahr Lehrbeauftragter für Kirchenmusik in der Theologischen Fakultät der Universität Göttingen, seit 1946 Honorarprofessor daselbst.

Carl-Allan Moberg. Geboren 1896 in Östersund (Nordschweden); studierte Violinspiel bei der Gräfin Maria Wrangel, Kontrapunkt bei W. Lundgren und Alban Berg in Wien, Gregorianik bei Peter Wagner in Freiburg-Schweiz, lateinische Paläographie bei F. Steffens und Musik des Mittelalters bei Jacques Handschin in Basel; 1928 Dr. phil. Uppsala. Er wurde 1927 Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Uppsala, 1946 ord. kgl. Professor für Musikwissenschaft daselbst. 1945 D. theol. h. c. Uppsala.

Joseph Müller-Blattau. Geboren 1895 in Colmar/Elsaß; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Straßburg und Freiburg i. Br. bei Friedrich Ludwig und Wilibald Gurlitt; 1920 Dr. phil. Freiburg i. Br. und Assistent des dortigen Musikwissenschaftlichen Seminars. 1922 habilitierte er sich für Musikwissenschaft an der Universität Königsberg i. Pr., dort 1928 a.o. Professor; 1935 o. Professor an der Universität Frankfurt a. M., 1937 desgl. an der Universität Freiburg i. Br., 1942 desgl. in Straßburg (Amt wegen Kriegsdienst nicht angetreten). 1952 wurde er Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken und o. Professor für Musikwissenschaft an der dortigen Universität, 1958 mit endgültiger Berufung auf das Ordinariat von der Leitung der Musikhochschule entbunden.

Helmuth Osthoff. Geboren 1896 in Bielefeld; studierte Musik am Sternschen Konservatorium in Berlin und Musikwissenschaft an der dortigen Universität bei Johannes Wolf; 1922 Dr. phil. Berlin. Nach Assistententätigkeit an den Musikwissenschaftlichen Seminaren in Halle und Berlin habilitierte er sich 1932 für Musikwissenschaft an der Universität Berlin. Seit 1938 ist er Professor an der Universität Frankfurt a. M.

Arnold Schmitz. Geboren 1893 in Sablon bei Metz; studierte Musikwissenschaft an der Universität Bonn bei Ludwig Schiedermair, in München bei Adolf Sandberger und Theodor Kroyer und an der Universität Berlin bei Johannes Wolf; 1919 Dr. phil. Bonn. Er habilitierte sich 1921 für das Fach Musikwissenschaft an der Universität Bonn, 1928 a.o. Professor; 1929 als o. Professor an die Universität Breslau berufen, seit 1939 im Felde; seit 1946 o. Professor an der Universität Mainz und Direktor ihres Musikwissenschaftlichen Instituts. Seit 1954 ordentliches Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz; seit 1957 korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien.

Hans Heinz Stuckenschmidt. Geboren 1901 in Straßburg/Elsaß; studierte vorwiegend autodidaktisch Musik, Komposition und Musikwissenschaft und lebte als Komponist und Musikschriftsteller in Hamburg, Wien, Berlin und Paris; wurde 1928 Musikkritiker in Prag, 1929 in Berlin; 1934 Schreibverbot; seit 1937 wieder in Prag. Nach Wehrdienst und Gefangenschaft war er 1946 tätig am RIAS Berlin, wurde 1947 Musikkritiker der Neuen Zeitung, 1948 Lehrbeauftragter für Musikgeschichte an der Technischen Universität Berlin, 1949 dort a.o. Professor, 1955 o. Professor.

Der Ursprung der Musik II*

von

JOHANNES LOHMANN

Die Geschichte der griechischen Musik findet zunächst ihren Ausdruck und Niederschlag in den Namen der *τόνοι/ἁρμονίαι;* hier vor allem ist von Gombosi eine Fülle falscher Vorurteile ausgeräumt worden, was mir rückblikkend immer wieder, wenn ich sehe, wie sehr er dabei durch seine Verkennung der (je nachdem: richtig oder fehl-)deutenden Kraft des „Namens" sich selbst den Blick verstellt, fast wie ein Wunder erscheint. Wenn man aber den „Namen" ihr Recht gibt, ist es, als ob ein dichter Nebel von einer Landschaft wiche, und diese im strahlenden Sonnenlicht in ihren wahren Konturen erschiene.

Die Korrekturen müssen mit dem Grammatischen beginnen: *ὑπο-δώριος* ist nicht „tief-dorisch", sondern „quasi-" (oder „fast-") dorisch, wie *ὑπόλευκος* „weißlich", *ὑπόγλυκυς* „süßlich" dem Grundworte *προσεμφερής*, d. i. (dem Dorischen) „nahekommend", wie wir dieses an der angeführten Athenaios-Stelle (14, 625a) lesen können. Gombosi stellt fest (und dieses gehört zu seinen bahnbrechenden Entdeckungen), daß um 400 (so in dem eben erwähnten Herakleideszitat bei Athenaios) *ὑποδώριος* einen ganz anderen *τόνος* meint, als in dem späteren (aristoxenischen) Schema der *τόνοι.* Herakleides setzt es mit „äolisch" gleich, das in diesem Sinne schon bei Pindar und Pratinas (ca. 500 v. Chr.) vorkommt (a.a.O. und Gombosi S. 89 ff.). *Ὑποδώριος* ist eine Qualifikation dieses älteren „Äolischen", aus einer Sicht, die das Dorische als die Haupttonart betrachtet[1]: es liegt ganz nahe *(προσεμφερής)* diesem (mit *μέση a* – dorisch mit *μέση b*), so wie *μειξολυδιστί* (über das noch zu handeln sein wird) dem Lydischen in der Tonhöhe zunächst liegt. *Ὑποδώριος* meint nicht „tiefdorisch" – das ist sprachlich unmöglich –, wohl aber kann es ohne weiteres verstanden werden als das „abgespanntere", weniger „gespannte" Dorisch – das entgegengesetzte Präfix *ὑπερ-* entsprechend als eine stärkere Spannung der Saite (gemäß der Beziehung der ganzen

* Martin Heidegger zum 70. Geburtstag gewidmet (26. IX. 1959).

[1] Zu beachten ist auch, daß Aristoxenos (S. 37, 30 f.) ein „hypodorisch" angibt, das um eine enharmonische Diesis unter dem *a*-Äolischen liegt, dazu unten S. 287.

Theorie und Terminologie auf die Saite[1]; sonst sagt man, insbesondere beim Lydischen, für die „Anspannung“ *σύντονος*, für die „Abspannung“ *ἀνειμένος*, Gombosi, S. 89), wobei der Abstand dieses mit *ὑπο-* bzw. *ὑπερ-*gekennzeichneten „ab-“ oder „angespannten“ *τόνος* vom Ausgangs-*τόνος* nicht von vornherein feststeht. Dieses ist offenbar die Lage, die Aristoxenos vorfindet!

In den erhaltenen Fragmenten finden sich bei ihm nur polemische Andeutungen (S. 37 Meibom), in denen er, wie auch sonst, bemüht ist, die Lage, die er vorfindet, so chaotisch wie möglich darzustellen, um auf diesem dunklen Hintergrunde seine eigenen Leistungen um so heller erstrahlen zu lassen. Wenn man seine Ausführungen dementsprechend cum grano salis versteht, ergibt sich ganz zwanglos folgendes Bild des Systems der *τόνοι* zur Zeit des Aristoxenos (zum Vergleich sei auf Teil I, S. 160 verwiesen):

τόνοι (als *μέσαι*):	definiert durch die Systeme:	Namen:
c	*d′ – d*	„phrygisch“
b *d*	*e′ – e* *c′ – c*	„dorisch“ „lydisch“
a *es*	*f′ – f* *h′ – h*	„hypodorisch“ (äolisch) „mixolydisch“
g *(f)*	*g′ – g* *(a′ – a)*	„hypophrygisch“ (hypermixolydisch)

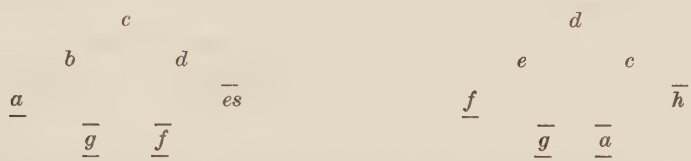
Das Mixolydische steht in der ersten Aufzählung bei Aristoxenos falsch; diese Reihenfolge ist aber natürlich, wie längst gesehen, aus der zweiten Aufzählung zu berichtigen, was auch paläographisch keine Schwierigkeiten macht und außerdem vom System im ganzen gefordert wird; ich erwähne dieses nur, weil die Emendation neuerdings wieder in Zweifel gezogen wird. Das („Hypermixolydische“) ist hier eingefügt, obwohl es bei Aristoxenos nicht erwähnt wird, 1. weil die Vollständigkeit des Systems (an der Aristoxenos ja kein Interesse hat, weil er die Lage möglichst chaotisch darstellen will) es erfordert, und 2. weil es im 4. Jh. dagewesen sein muß, nach Aristoxenos aber, in dessen System, das seitdem maßgebend ist, es keinen Platz hat, nicht mehr aufgekommen sein könnte.

In dieses terminologisch nicht ganz konsequente, weil natürlich gewachsene System der *τόνοι*, das er vorfand, hat nun Aristoxenos (wie wir aus den Kompendien der Kaiserzeit entnehmen können), seiner Art entsprechend, eine durchgehende schematische Ordnung gebracht, eine Ordnung, die seitdem, bis zu Boethius hin, maßgebend bleibt. Diese gewinnt er dadurch, daß er die Bedeutung des *ὑπο-* bzw. *ὑπερ-*Präfixes auf den Quart-Abstand (nach „unten“ bzw. nach „oben“) einschränkt – ein Zustand, der in den vor-

[1] Gombosi bringt noch eine weitere Stützung für die Fundiertheit der Ton-Erhöhung und -Vertiefung in der An- bzw. Abspannung (*ἐπίτασις/ἄνεσις*) der Saite, in seinem Kapitel über die „Spielweise der Leierinstrumente“ (VII), durch seine These von der Alteration der Töne durch Druck auf die Saiten (mit dem „Plektron“), wie es auf der Brygos-Amphora abgebildet und von Philostratos beschrieben wird.

gefundenen Benennungen nur bei hypophrygisch : phrygisch bestand –, so daß nun 3 Dreier-Gruppen von Benennungen entstehen, bei denen das Mixolydische (hier nur als Nebenbenennung!) zu „hyperdorisch", das alte Äolische (der Name wird, wie wir sehen werden, einer neuen Verwendung zugeführt!) zu „hypolydisch" wird; an die Stelle des „Hypermixolydischen" (*f′ – f*, ob „über" oder „unter" den anderen angesetzt, ist ja für das System gleichgültig) tritt „hypodorisch", in dem neuen, dem System entsprechenden Sinne. Theoretisch ergibt sich so die Möglichkeit der Benennung von 3 *ὑπερ-* und 3 *ὑπο*-Tonoi, so, daß „hyperlydisch" = „hypophrygisch" *(μέση g*, System *g′ – g)* und „hyperphrygisch" = „hypodorisch" ist *(μέση f*, System *a′ – a):*

τόνοι als *μέσαι*: Systeme:



(Die *ὑπερ-* bzw. *ὑπο*-Tonoi befinden sich im Quart-Abstand *über* bzw. *unter* dem Trio dorisch/phrygisch/lydisch, mit *μέση b/c/d* (Systeme *e, d, c*), was in unserer Tabelle durch den Strich *über* bzw. *unter* den Buchstaben angedeutet wird).

Die beiden „überflüssigen" *ὑπερ*-Tonoi (hyperlydisch und hyperphrygisch) sind nach den Handbüchern erst von Aristoxenos' Nachfolgern „eingeführt". Wenn etwas Faktisches dieser Angabe zugrunde liegen sollte, so ist dieses völlig gleichgültig, denn es kommt in diesem Falle allein auf das System im ganzen an, das aus einem Guß ist und als solches also eine einmalige Schöpfung sein muß.

In die „leeren Stellen" der Zwölfton-Reihe aller möglichen *μέσαι* von *f′* bis *f* (hyperphrygisch bis hypodorisch) werden von Aristoxenos die von Gombosi sog. „Tiefstimmungssysteme" gesetzt (gemeint sind natürlich *τόνοι;* es sind die 5: „hyperiastisch", mit *μέση e*, „äolisch" (nicht zu verwechseln mit dem alten Äolischen!), *μέση cis*, „iastisch", *μέση h*, „hypoaiolisch", *μέση gis*, „hypoiastisch (= hyperaiolisch)", *μέση fis*.

Diese sekundären *τόνοι* werden in der Theorie entschieden stiefmütterlich behandelt. Ptolemaios leugnet, wie ausgeführt, überhaupt, daß durch die Halbton-Verschiebung ein echter *τόνος* erzeugt werden könne (II, cap. 11: *ὅτι οὐ δεῖ καθ' ἡμιτόνιον παραύξειν τοὺς τόνους*), aber auch im System des Aristoxenos erscheinen die „Tiefstimmungssysteme" nach den Angaben der Handbücher nur als tieferliegende *(βαρύτεροι)* Varianten der eigentlichen *τόνοι* (das „Hyperiastische" als höherliegendes „Mixolydisch"): aiolisch = tieferes „Lydisch", iastisch = tieferes „Phrygisch", hypoaiolisch = tieferes

„Hypolydisch", hypoiastisch = tieferes „Hypophrygisch". Der Unterschied ist also weit geringer als Ptolemaios glauben machen will [1].

Über die Natur und die Geschichte dieser von Gombosi sog. „Tiefstimmungssysteme" – die bisher in der griechischen Musik eines der größten Konfusions-Motive darstellen – läßt sich nunmehr, wie im folgenden gezeigt werden wird, nachdem auch hier Gombosi im wesentlichen das Richtige gesehen, wenn auch nicht immer glücklich formuliert hat, volle Klarheit gewinnen. Die „Tiefstimmungssysteme" Gombosis (ich behalte diese Bezeichnung bei, da sie nach einer gewissen Umdeutung, und unter der Kautel, daß es sich nicht um „Systeme" im eigentlichen Sinne handelt, brauchbar ist) sind die Anti-*τόνοι* im System der griechischen Musik, erinnernd an die „Anti-Materie", die die Atom-Physik heute annimmt – die „Antipoden" auf dem „Quinten-Zirkel" (= „Quarten-Zirkel" in umgekehrter Lesung) im Verhältnis zu den regulären *τόνοι*!

Der Quinten-Zirkel ist „konvertibel" mit einem korrespondierenden „Halbton-Zirkel". Unter Vernachlässigung des „pythagoreischen Kommas" (indem

---

[1] Nach Ptolemaios II, 11 wäre bei der Einschiebung einer *μέση* zwischen „hypodorisch" (*μέση f*) und „hypophrygisch" (*μέση g*) [d. h. bei der Plazierung von 3 *τόνοι* in den Raum *f – g*] das dadurch angeblich konstruierbare 3. *εἶδος*, wenn man nun zwischen den dreien die *μεταβολή* oder *μεθαρμογή* ins Werk setzten wollte, entweder „wieder hypodorisch" (*πάλιν ὑποδώριος*) oder dasselbe „hypophrygisch" (wie vor der *μεθαρμογή*), wenn auch [um einen Halbton] höher oder tiefer als ein anderes [danebenstehendes *εἶδος*] (vgl. oben Teil I, S. 158). Ptolemaios will also den eingeschobenen „Pseudo-*τόνος*" ganz beliebig mit dem darunterliegenden oder dem darüberliegenden identifizieren, während Aristoxenos die „Tiefstimmungssysteme" als Varianten des darüberliegenden *τόνος* auffaßt. Die Ausführungen des Ptolemaios lassen sich kontrollieren mit Hilfe von II, cap. 16 (handelnd von den üblichen Stimmungen der Lyra und der Kithara), in Verbindung mit den oben I, S. 165 ff., besprochenen Tabellen von cap. 15 und dem von Düring dazu herausgegebenen Kommentar des Porphyrios (= Göteborgs Högsk. Årsskr. 38 [1932]; 2.), unter Hinzunahme der Angaben des Ptolemaios in II, 1 über die Konstruktion der üblichen Genera (*συνήθη γένη*). Das untere Tetrachord der *ἰαστιαιόλια*, das Ptolemaios II, 1 (als 3. *τμῆμα*) konstruiert, wird von Porphyrios als unteres Tetrachord des aiolischen *τόνος* bestimmt, d. h. es ist nach unserer Bezeichnung *gis (– a – h) – cis*, nach Ptolemaios II, 16 aber ist es in den Tabellen cap. 15 unter dem hypophrygischen zu suchen, wo es als *a (– b – c) – d* registriert wird, d. h. es wird von Ptolemaios mit dem um einen Halbton höheren Tetrachord identifiziert, und dieses gilt also in unserem Falle auch für das um einen Halbton tiefere Tetrachord mit, entsprechend den in II, 11 entwickelten Anschauungen! Über dem aiolischen Tetrachord steht (in Synemmenon-Verbindung) ein „iastisches" (daher der Name *ἰαστιαιόλια*), d. h. *cis (– d – e) – fis*. Ein solches „oberes iastisches Tetrachord" (in der Oktave *fis – fis'*, mit der *μέση h, παραμέση cis)* wird nach den Angaben des Porphyrios von Ptolemaios in II, 1 (als 1. *τμῆμα*) als *χρῶμα σύντονον* konstruiert. Nach II, cap. 16 (mit cap. 15) soll dieses aber beim „hypodorischen" *τόνος* aufgesucht werden. Dort wäre es nach unserer Bezeichnung eigentlich *c (– des – es)-f*. Hier steht es dagegen für das um einen Halbton höhere Tetrachord, entsprechend den in II, 11 entwickelten Anschauungen (vgl. oben)! In dieser Weise wäre die ganze Ptolemaios-Interpretation von Gombosi unter Benutzung des Kommentars des Porphyrios neu zu schreiben.

as = *gis*, bzw. *es* = *dis* gesetzt wird) sieht diese „Konversion" folgendermaßen aus:

			d						*d*							*gis*	
		g		*a*					*cis*		*es*				*g*		*a*
	c				*e*			*c*				*e*			*fis*		*b*
f						*h*	wird	*h*					*f*	bzw.	*f*		
																	h
	b				*fis*			*b*			*fis*				*e*		*c*
		es		*cis*					*a*		*g*					*es*	*cis*
			gis							*gis*							*d*

Das heißt, an jeder zweiten Stelle des Zirkels (wobei der Anfang der Konversion beliebig genommen werden kann) werden die einander gegenüberliegenden Tonstufen (die im Tritonus-Verhältnis zueinander stehen) miteinander vertauscht. Dann wird aus der Aufeinanderfolge der Quinten (bzw., umgekehrt gelesen, der Quarten) je eine Halbton-Folge, die sich im Kreis zu einer Oktave zusammenschließt. Das System der griechischen Musik, wie Gombosi es uns erschlossen hat, läßt sich dann beschreiben als eine organische Synthese der Eigenschaften dieser beiden Zirkel-Formen oder Formen-Zirkel.

Die Synthese wird dadurch erreicht, daß der originäre ideale Zirkel gewissermaßen in zwei Halbkreise zerschnitten wird, und zwar auf der „Achse" *es* – *a*, die im Halbton-Zirkel zu *a* – *es* verkehrt wird, und daß dann in jedem Halbkreise 2 symmetrisch gewählte Tonstufen auf die Gegenseite projiziert werden, womit der Quinten-Quarten-Zirkel, ohne seine eigenen Eigenschaften einzubüßen (entsprechend dem eben angegebenen Konversions-Prinzip) in die Form der Oktave gebracht ist:

(Figur 1)	(Figur 2)	(Figur 3)
originärer Zirkel:	linke, obere Hälfte: (in die Form der Oktave gebracht)	rechte, untere Hälfte:
d	*c*:3♭	*h*:2♯ *cis*:4♯
g *a*		
c *e*	*b*:5♭ *d*:1♭	[*a*:0 *es*:6♯]
f *h*		
b *fis*	*a*:0 *es*:6♭	*gis*:5♯ *e*:1♯
es *cis*		
gis	*g*:2♭ *f*:4♭	*fis*:3♯

(vgl. oben S. 263)

Figur 2 zeigt das System der 7 von allen anerkannten *τόνοι* (jeder *τόνος*, wie üblich, durch seine *μέση* bezeichnet), Figur 3 gibt dann dazu die 5 „Tiefstimmungs-Systeme", in einer genau korrespondierenden Darstellung (die Namen der *τόνοι* kann man oben S. 263 nachlesen; die Figur zeigt in beiden Fällen anschaulich das Verhältnis der *ὑπο*- und der *ὑπερ*-Tonoi zu den Grund-

Tonoi). In der *μεταβολὴ κατὰ τόνον* sind dann alle *τόνοι* (bei gleichem *γένος*) zunächst entsprechend ihrer Quart-Verwandtschaft (= reziproke Position der *μέση* im Quinten/Quarten-Zirkel) ineinander umwandelbar. Gombosi bezeichnet die dafür notwendigen Alterationen, je nachdem, mit ♭ (bei den „Hochstimmungs-Systemen"), bzw. mit ♯ (bei den „Tiefstimmungs-Systemen"); das Verhältnis der Systeme (= *τόνοι*!) zueinander, wie wir es hier skizzieren, wird bei ihm auf S. 21–24 im einzelnen dargelegt. Auf den Quinten-Zirkel (= Figur 1) übertragen, ergibt dieses ganze System der *μεταβολὴ κατὰ τόνον* dann in dieser Bezeichnungsweise das folgende Bild (der *τόνος* ist durch seine *μέση* bezeichnet):

d:1♭

g:2♭ *a*:0 {♭ ♯

c:3♭ *e*:1♯

f:4♭ *h*:2♯

b:5♭ *fis*:3♯

es:6 {♯ ♭ *cis*:4♯

gis:5♯

Die *τόνοι* stehen somit in der folgenden, für die *μεταβολή* maßgebenden sukzessiven Verwandtschaft zueinander (+ und — soll lediglich die Richtung der „Transformation" unterscheiden):

+ 6: „mixolydisch/hyperdorisch"	*μέση*	*es*,	*διάζευξις*	*es – f*
+ 5: „dorisch"	„	*b*,	„	*b – c*
+ 4: „hypodorisch" („hypermixolydisch")	„	*f*,	„	*f – g*
+ 3: „phrygisch"	„	*c*,	„	*c – d*
+ 2: „hypophrygisch"	„	*g*,	„	*g – a*
+ 1: „lydisch"	„	*d*,	„	*d – e*
± 0: „hypolydisch", früher „aiolisch", auch „lokrisch" (unten S. 281 f.)	„	*a*	„	*a – h*
(Tiefstimmungssysteme:)				
— 1: „hyperiastisch"	„	*e*	„	*e – fis*
— 2: „iastisch"	„	*h*	„	*h – cis*
— 3: „hypoiastisch/hyperaiolisch"	„	*fis*	„	*fis – gis*
— 4: „aiolisch" (seit Aristoxenos) (früher „schlaffes Lydisch", vgl. S. 262)	„	*cis*	„	*cis – dis*
— 5: „hypoaiolisch"	„	*gis*	„	*gis – ais*
(— 6: „mixolydisch/hyperdorisch"	„	*dis*	„	*dis – eis*)

Die beiden Enden der Tabelle „beißen" sich – zum Zirkel sich zusammenschließend – sozusagen gegenseitig „in den Schwanz": „mixolydisch" ist entweder (+ 6) als *f (– ges – as) – b (– ces – des) – es – f*, oder (— 6) als *eis (– fis – gis) – ais (– h – cis) – dis – eis* interpretierbar. Der dann folgende 7. Schritt führt in jedem Falle, **formal gesehen,** zum Ausgangs-Punkte wieder zurück, indem nach Verwandlung auch des *f* in *(fes)* (= + 7), bzw. auch des *h* (in *his*) (= — 7) – d. h. wenn die *ganze* Oktave um einen Halbton verrückt ist –, wie Ptolemaios es ausführte, dieselbe Form, nur auf einem anderen „Niveau", wieder da ist!

Das Ausgangs-Niveau ist bei den „Hochstimmungssystemen" (über dem oberen Strich) und bei den „Tiefstimmungssystemen" (unter dem unteren Strich in unserer obigen Tabelle) verschieden: die „Hochstimmungssysteme" werden zunächst im Tonraume *f – f'*, die „Tiefstimmungssysteme" im Tonraume *e – e'* realisiert. Gombosi zeigt dieses (im Anschluß an Sachs' Entdekkung der wahren Bedeutung der griechischen Noten-Zeichen[1]) am griechischen Noten-System und an der daraus sich ergebenden Besaitung. Wir werden jetzt aber an Hand der literarischen Quellen sehen, daß dieser Unterschied viel tiefer begründet ist, als in solchen technischen Einzelheiten, die erst die Folge der originären System-Konstruktion und -Konzeption und nicht deren Grund sind.

Wenn man diese Konstruktion durchschaut hat, ist es fast aufregend, zu sehen, wie Gombosi hier an der entscheidenden Stelle sozusagen um Haaresbreite an der richtigen Erkenntnis vorbeigegangen ist. Ich meine das vielbehandelte Fragment 3 des Pratinas (vgl. bei Gombosi S. 89):

μήτε σύντονον δίωκε, μήτε τὰν ἀνειμέναν Ἰαστὶ μοῦσαν,
ἀλλὰ τὰν μέσαν νε(ι)ῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει,

„verfolge weder eine ‚straffe', noch die ‚schlaffe' Muse, auf iastisch, sondern bebaue (‚*cole' quasi agrum*) im *μέλος* das ‚mittlere' Feld (‚äolisiere', singe im äolischen, dem mittleren *τόνος*)". Man muß, ist man einmal dahintergekommen, geradezu die Augen verschließen, um nicht zu bemerken, daß dieses Versfragment den besten Kommentar zu unserer Tabelle und diese (die Gombosis Ausführungen auf S. 21–24 zusammenfaßt) die beste Illustration zu

---

[1] Die griechischen Noten-Zeichen sind bloß behelfsmäßige praktische Handhaben, Anleitungen zur Ausführung der Musik, nicht, wie bei uns, Darstellung des Systems der Töne selbst; sie werden deshalb auch von Aristoxenos (cf. S. 39 squ. Meibom) und Ptolemaios nicht beachtet, ja verachtet, mit einem gewissen Recht. Unsere Noten-Buchstaben gehen bekanntlich (über Boethius) auf Ptolemäus zurück. Dessen Bezeichnungs-System ist aber der Geometrie, also einer streng wissenschaftlichen Bezeichnungs-Methode entlehnt und hat nichts mit der Praxis zu tun.

diesen Versen darstellt – zumal wenn man noch hinzunimmt, daß im 5. und 4. Jahrhundert *σύντονος* und *ἀνειμένη* (sc. *ἁρμονία*) auch sonst als technischer Ausdruck für den Unterschied von „Hoch-" und „Tiefstimmung" (im Gombosischen Sinne) gebraucht wird, beim „iastischen", und insbesondere beim „lydischen" *τόνος:* das später „äolisch" genannte Tiefstimmungssystem heißt vor Aristoxenos *(ἐπ)ανειμένη λυδιστί* (oder *χαλαρὰ λ.*), das „Hoch-Lydische" *συντονολυδιστί, συντονολύδιος* (Gombosi S. 89 f.).

Damit ist aber die Geschichte der sog. „Tiefstimmungssysteme" vollkommen klargestellt: zur Zeit des Pratinas (um 500 v. Chr.) gibt es von ihnen allein das „Iastische", d. h. den *τόνος* mit der *μέση h – τὰν ἀνειμέναν* = die (einzige) „schlaffe" Harmonie –, während von den „straffen", „Hochstimmungs-Systemen", mehrere da sind – dazu noch, als dritte Art, das zwischen den beiden „Stimmungen" (vgl. unsere Tabelle) in der Mitte stehende (seit Aristoxenos „hypolydisch" genannte) „Äolische" (im älteren Sinne!), das vor Aristoxenos auch „hypodorisch" genannt wurde (oben S. 262).

Für die weitere Geschichte der „Tiefstimmung" ist dann das wichtigste Zeugnis die Notiz bei Plutarch, *de musica* 16, über die Einführung des später „äolisch" genannten *τόνος ἐπανειμένη λυδιστί* durch Damon, den Zeitgenossen des Sokrates, der bei Plato als Fachmann für Musik zitiert zu werden pflegt: *ἀλλὰ μὴν καὶ τὴν ἐπανειμένην Λυδιστί, ἥπερ* (Wyttenbach pro *εἴπερ*) *ἐναντία τῇ Μειξολυδιστί, παραπλησίαν οὖσαν τῇ Ἰάδι, ὑπὸ Δάμονος εὑρῆσθαί φασι τὸν Ἀθηναῖον:* „es ist ein Tiefstimmungssystem wie iastisch und steht genau so weit vom hochlydischen ab, wie das mixolydische, aber in der anderen Richtung" (Gombosi, S. 90 Mitte).

Aus diesem und aus allem, was sonst noch über die „Tiefstimmungssysteme" berichtet wird (vgl. Gombosi S. 90 ff.), geht unzweideutig hervor, daß diese eine nachträgliche (unter viel Widerständen erst allmählich ausgebaute) Erweiterung des ursprünglichen Systems der griechischen *ἁρμονίαι* darstellen – bezeichnend dafür ist das bei Athenaios 625 c angeführte Zitat: *οὐχ ἁρμονία ἡ Ἰαστί, τρόπος δέ τις θαυμαστὸς σχήματος ἁρμονίας* (dieses kann aber nicht die Ansicht des vorher zitierten Herakleides sein, da nach diesem (624 c) gerade „dorisch", „äolisch", „iastisch" (*μέσαι b, a, h,* also je eine „straffe", „mittlere" und „schlaffe" Stimmung nach Pratinas) die einzigen echten „Harmonien" sein sollen, entsprechend den 3 Stämmen der Dorer, Äoler und Ionier).

Die Tatsache, daß er den akzessorischen Charakter der ganzen „Tiefstimmungssysteme" in der klassischen Zeit (den sie in der Theorie, wie ausgeführt, immer behalten) nicht sieht und ferner verkennt, daß es sich bei der *μεταβολή* primär um eine (innere) „Transformation" und nicht um eine (äußere) „Transposition" handelt (oben Teil I, S. 155), trübt bei Gombosi das Bild von der Geschichte der Tonarten und läßt ihn vor allem die Bedeutung des Pratinas-Fragmentes, gerade auch in seinem Sinne, übersehen. Dieses Fragment

wird nämlich in der durch Gombosi (ihm selbst unbewußt und von ihm ganz unbemerkt) ermöglichten Interpretation zu einem der wichtigsten, nicht nur musikgeschichtlichen, sondern auch philologisch-literaturgeschichtlichen Zeugnisse, das wir überhaupt besitzen, namentlich für die Vorgeschichte der großen attischen Tragödie.

Pratinas (über ihn informiert am besten der 1954 erschienene Artikel von F. Stoessl in der Realenzyklopädie von Pauly-Wissowa) stammt aus der kleinen Stadt Phlius (*Φλειοῦς*) im Bergland zwischen Korinth und Argos. Er wirkt in Athen um 500 und gehört, mit Phrynichos, der Generation vor Aischylos an. Nach Stoessl hat das Wirken dieses Doriers in Athen eine politische Nuance: es steht im Gegensatz zu und wird getragen von Gegenströmungen zu der radikalen Demokratie, vor allem zu dem im Sinne der Themistokleischen Politik wirkenden Phrynichos (*Μιλήτου ἅλωσις* 494), und bedeutet künstlerisch einen gewissen Rückschlag in der Entwicklung zu dem großen Pathos der späteren klassischen Tragödie, wie es uns bei Aischylos dann vollendet entgegentritt. Die Überlieferung schreibt ihm die Einführung des „Satyr-Spiels" zu, das dem ursprünglichen dionysischen Treiben der Bocks-Masken (der *τραγῳδοί*) näher bleibt und dann klassisch bekanntlich als Nachspiel zu den tragischen Aufführungen vorgeführt wurde. Die wenigen erhaltenen wörtlichen Fragmente und sonstigen Zitate aus Pratinas bringen, wie Stoessl feststellt, auffallend viel Musiktheoretisches. Damit wird Pratinas für uns zum ersten Musiktheoretiker, von dem wir etwas im Wortlaut besitzen, aber es ist dieses ein Theoretiker, der als Dichter theoretisiert! Diese Form der dozierenden Poesie ist aber, bevor die im 6. Jahrhundert in Ionien entstehende Prosa im Mutterlande Nachahmung findet, etwas durchaus Natürliches, ja Selbstverständliches. Pratinas scheint sogar einen Kampf verschiedener metrischer und musikalischer Dichtungsweisen, der bis zur Prügelei ging, als Satyr-Spiel auf die Bühne gebracht zu haben (Stoessl a.a.O.). In diesen Prozeß des Kampfes um die Entwicklung der verschiedenen dichterischen und musikalischen Formen ist also auch unser Fragment zu rücken, und es tritt damit in eine Lücke unseres Wissens, über die es bei Wilamowitz (*Sappho und Simonides,* S. 131 f.) heißt: „die Geschichte der Poesie hat es schlechter als die der bildenden Künste . . . für uns ganz unvorbereitet und plötzlich erhebt sich Aischylos mit der Liederfülle, den schmuckbelasteten Reden, der Stichomythie . . . in der Metrik treten . . . wie eine neue plötzliche Offenbarung die Anapäste, die in wundervollster Abwechslung jeder Stimmung angepaßten Iamben . . . auf . . . ich sehe keine Aussicht dazu, daß uns das Werden dieser höchsten Kunst begreiflich werden könnte . . ." Ein Moment im „Werden dieser höchsten Kunst" fassen wir in der Situation, in die uns unser Pratinas-Fragment versetzt, eine Situation, die das Werden des Systems der griechischen Musik an einem entscheidenden Wendepunkte blitzartig beleuchtet.

Gerade eine Seite vor der Besprechung des Pratinas-Fragmentes hat Gombosi auch die Krankheit, an der alle bisherigen Interpretationen der griechischen Musik leiden, treffend diagnostiziert: „die Anschauung war eben so sehr von der Leitervorstellung beengt, daß man trotz allen Schwierigkeiten überall Skalen sah" (S. 88, Mitte). Wenn er dann aber fortfährt: „allein Monro hat hinter diesen Bezeichnungen im Prinzip richtig Transpositionssysteme [d. i. engl. *keys*, Zusatz des Ref.] vermutet", so berührt er damit ungewollt den letzten Grund aller dieser Irrungen und Wirrungen, der auch ihn selbst noch nicht zu voller Klarheit hat kommen lassen. Dieser liegt in dem Fehlen der Einsicht, daß es unmöglich ist, etwas *griechisch Gedachtes* mit *modernen Begriffen* adäquat zu beschreiben: auch Gombosi noch gerät immer wieder in das Ungefähre und Unpräzise, indem er von „Transpositionssystemen" *(„keys")*, „Oktavgattungen" (als „Ausschnitten aus dem Grundsystem"), „Modi" u. dgl. redet und damit von den Formen, denen er sich in seiner Analyse näherte, wieder weggeführt wird. So ist es ein wahrer Jammer, wenn man sehen muß, wie er (in Kapitel VI) sich verzweifelt abmüht, im einzelnen festzustellen, wann *ἁρμονία* in seinen Quellen „Transpositionssystem", wann „Oktavgattung" oder „Leiter" bedeutet. Es bedeutet natürlich in Wirklichkeit keines von diesen, sondern einfach – *ἁρμονία*!

Es bleibt uns deshalb nichts weiter übrig, als mit griechischen Mitteln den Sinn dieses griechischen Terminus zu erschließen! Und diese liefert uns die griechische Theorie selbst mit ihren Begriffen *σύστημα* und *τόνος:* das *σύστημα* wird in einen *τόνος* gesetzt (*τίθεται ἐπὶ τόνου*, oben Teil I, S. 154). Wir können jetzt genauer präzisieren, was dieses eigentlich bedeutet. *Τόνος* verhält sich etwa so zu *τάσις*, wie *λόγος* zu *λέξις: λέξις* ist der „Ausdruck" im allgemeinen und abstrakt, *λόγος* eine bestimmte Rede oder Formulierung (damit sind alle Verwendungen des Wortes umschrieben, bis zur mathematischen „Proportion" hin).

Entsprechend ist *τόνος* eine konkrete Einstimmung (Ton-Höhe, = einer bestimmten „Spannung", gemäß der griechischen Auffassung des Klanges), und zwar dieses in einer dreifachen Hinsicht: 1. dasjenige „Maß" der Spannung, das sich als Differenz des Quint- und des Quart-Intervalls in der Oktave ergibt (also der „Ganz-Ton"), 2. in erster Anwendung, das (im Wandel der *γένη*) invariante $^9/_8$-Intervall, d. i. $a - h$ in dem idealen Schema der abstrakten Standard-Oktave, die *διάζευξις/disjunctio* zwischen den beiden Tetrachorden $e - a$ und $h - e'$, und 3. eine „Oktav-Gattung", die durch eine bestimmte Lage dieses *τόνος* = *διάζευξις* (in der Oktave $f - f'$ – oder bei den „Tiefstimmungssystemen" $e - e'$) charakterisiert ist (vgl. die Definition des mixolydischen *τόνος* durch Lamprokles, oben I, S. 153).

Ἁρμονία, als ein bestimmter „Bau", bedeutet somit, wie wir das oben bereits im einzelnen praktisch durchgeführt haben, daß das abstrakte „System" in der charakteristischen Oktave auf einen bestimmten *τόνος* fest-

gelegt ist *(κεῖται ἐπὶ τόνου τινός)*, der, je nachdem, „höher" oder „tiefer" liegt, und zwar betrifft dieses insbesondere die untere Grenze dieses invarianten Intervalls, die sog. *μέση [a]* (die zusammen mit der *παραμέση [h]* den invarianten *τόνος* der „Harmonie" bildet). An der Lage der *μέση* erkennt man den *τόνος*, heißt es immer wieder – d. h. natürlich an der relativen Lage der in der *μεταβολή* des *τόνος* zu vergleichenden *μέσαι* zueinander! Nach der *μέση* haben sich dann alle weiteren Tonstufen in einem bestimmten *τόνος* zu richten, so, wie es das Schema des betreffenden „Systems" vorschreibt.

Festzuhalten ist, daß sich dieses ganze Spiel der *μεταβολή* zunächst innerhalb der (wie Gombosi sie nennt) „charakteristischen Oktave" (d. i. *f – f'* beim „Hochstimmungssystem") abspielt, wie dieses die Definition des mixolydischen *τόνος* durch Lamprokles als ältester Beleg klar zeigt, die nur dann einen Sinn gibt, wenn man sie so versteht, daß die *διάζευξις* = *τόνος* an das obere Ende der Oktave rückt, so daß sie eigentlich gar keine *διάζευξις* der beiden Tetrachorde mehr ist – so wenig wie die *μέση* genau genommen noch ‚media'. Hinzuzunehmen ist dazu dann noch eine Feststellung des Ptolemaios (S. 56 f. Düring), daß das *συνημμένον*-System (= verbundene Tetrachorde *e –a/a–d*, statt der durch die *διάζευξις/disjunctio a – h* getrennten *e – a/ /h – e'*) „von den Alten" deshalb aufgestellt wurde, weil sie noch keine *ὑπερ-* und *ὑπο-*Tonoi kannten (die als vollständiges System ja, wie wir sahen, erst von Aristoxenos aufgestellt worden sind), daß aber, seit es diese gibt, das *συνημμένον*-System überflüssig ist *(παρέλκει)*, weil im *τέλειον σύστημα* dann ohnehin die verbundenen Tetrachorde auftreten (S. 57, 11). In der Tat ist z. B. das *συνημμένον*-System des Dorischen *(f – b – es – f* statt *f – b – c – f)* nichts weiter als diazeuktisches „hyperdorisch" = mixolydisch: ob ich die Form als dorisches *συνημμένον* oder als hyperdorisches *διεζευγμένον* interpretiere, kommt auf dasselbe hinaus! Wir können daraus (mit Ptolemaios) den Schluß ziehen, daß das, was seit Aristoxenos theoretisch als *ὑπερ-* bzw. *ὑπο-*Tonos (= Quart-Verschiebung des *τόνος* bzw. der *μέση* nach „oben" bzw. nach „unten") verstanden wird, in älterer Zeit als *συνημμένον*, d. h. als Tetrachord-Conjunction durch Transposition der *διάζευξις* (= *τόνος* in Sinne von 2.: invariantes Intervall) aufgefaßt wurde. Zugleich sehen wir hier, wie *τόνος* (= invariantes Intervall) und *τόνος* im Sinne von 3. (= *ἁρμονία*, bei Gombosi „Transpositionssystem") in der Bedeutung ineinander übergehen: ob etwas „dorisch", „phrygisch" usw. ist, ist zu erkennen an der relativen Lage des *τόνος* = invarianten $^9/_8$-Intervall (das trifft noch genau zu auf die Tabellen des Ptolemaios in II, 15, wie man sich bei Düring durch einen Blick überzeugen kann; weiter vgl. oben I, S. 168).

Da diese *τόνος*-Verschiebung aber im Rahmen der „charakteristischen Oktave" bleibt (d. i. bei den „Hochstimmungssystemen" von „hypodorisch" = *τόνος/διάζευξις f – g* bis „mixolydisch" = *τόνος/διάζευξις es – f'*), dürfen wir abschließend die These aufstellen (die zugleich durch alles, was wir

bisher überhaupt ausgeführt haben, bekräftigt wird), daß das System der griechischen Musik sich in Wahrheit in dem Oktav-Rahmen erschöpft – in dem Spiel mit der Hierarchie der Relationen, die sich innerhalb dieser intensionalen Unendlichkeit konstruieren lassen (während die „euklidische" Geometrie die extensionale Unendlichkeit des äußeren Raumes zum Gegenstand hat (über die bekanntlich erst das moderne Denken der letzten hundert Jahre – von B. Riemann bis Einstein – zu der Konstruktion einer [„nicht-euklidischen"] extensionalen Endlichkeit, als einer rational begründeten Notwendigkeit, hinausgeschritten ist). Die griechischen Mathematiker des 5. und 4. Jahrhunderts (vor allem Archytas) haben diese intensionale Unendlichkeit als *ἐπιμόριος λόγος* und *ἐπιμερὴς λόγος* bestimmt und in ihrer mathematischen Gesetzlichkeit erschlossen. Die Reihe der *ἐπιμόριοι λόγοι* – die eigentlich „harmonische" Reihe – beginnt mit *2 : 1* (der Oktave) und schreitet dann über *3 : 2* (Quint) und *4 : 3* (Quart), indem jedes neue Glied wieder zwei weitere Glieder aus sich entläßt (*3 : 2* sich spaltend in *5 : 4* und *6 : 5, 4 : 3* sich spaltend in *7 : 6* und *8 : 7* usw.), in eine innere Unendlichkeit fort.

Musikalisch ist so der Gegenstand der griechischen Musik zunächst das, was J. Handschin als (qualitativen) „Toncharakter" von der (quantitativen) „Ton-Höhe" unterschieden hat, oder, wie *wir* es nannten (was im Effekt dasselbe ist), die „Transformation" und nicht die „Transposition". Den ersten systematischen Schritt zur Überschreitung dieses Oktav-Rahmens – abgesehen von gelegentlichen Entgleisungen – (und damit von der „Transformation" zur „Transposition") tut Aristoxenos mit der Aufstellung des vollständigen Schemas der *ὑπο-* und *ὑπερ-*Tonoi, oder richtiger wird man wohl sagen müssen, daß er damit den Anschein eines Transpositions-Systems erweckt, das dann im Mittelalter, über den mißverstandenen Boethius, erst eigentlich zu einem solchen geworden ist (Gombosi, S. 114 f.).

Gombosi aber läßt sich schließlich und endlich (im letzten Kapitel seiner Arbeit) durch seine mißverständliche Terminologie dazu verführen, das Haupt-Resultat seiner Forschung (wie wir es auf S. 266 in Tabellenform zusammengefaßt haben) mit eigener Hand wieder zu zerstören, oder doch zu verwischen, indem er, die *τόνοι* als „Transpositionen" verstehend, ihr „Ethos" von der (absoluten) Ton-Höhe abhängig sein läßt (Kapitel X: *Ethos und Ton-System*). In Wirklichkeit handelt es sich hierbei um die (nicht damit zu verwechselnde, vielgestaltige) Differenz der Tonstufen (Handschins Toncharakter), bzw. auch des „Niveaus" der *μεταβολή* (im Sinne der *σύντονος, ἀνειμένη* und *μέση ἁρμονία* des Pratinas, oben S. 267 f.) zwischen den *τόνοι*, was sich alles primär im Rahmen der Oktave abspielt. Das liegt schon in dem Begriffe der *μεταβολή*, der den Tonbewegungen und den „Gemütsbewegungen" gemeinsam ist (vgl. Ptolemäus III, 7: *πῶς αἱ τοῦ ἡρμοσμένου μεταβολαὶ ἐοίκασι ταῖς περιστατικαῖς τῶν ψυχῶν μεταβολαῖς*, was sich kaum übersetzen läßt, etwa: „Ana-

logie der Transformationen der Oktave[1] mit den wechselnden Zuständen der Seele").

Richtiges, ja Bahnbrechendes erscheint vermischt mit Anfechtbarem in Gombosis Ausführungen über die „Hoch-" und „Tiefstimmungssysteme" und deren Geschichte. Es muß nämlich diese Geschichte zunächst ganz von der Geschichte der Besaitung der Instrumente abgelöst betrachtet werden, deren Verbindung damit bei Gombosi zu allerlei anfechtbaren Kurzschlüssen geführt hat. Daß z. B. der *προσλαμβανόμενος* nichts mit einer Saite zu tun haben kann, beweist wohl schon das Geschlecht: er ist ein *προσλαμβανόμενος (φθόγγος)*, aber keine *(προσλαμβανομένη) χορδή!* Daß im großen und ganzen Besaitungs- und Noten-Systeme zu der Gombosischen Auffassung von der „charakteristischen Oktave" *f – f'* (in den „Hochstimmungssystemen") gut stimmen, ist eine großartige Bestätigung für diese Theorie, aber nicht ihre eigentliche raison d'être. Diese liegt vielmehr in dem System im ganzen, insofern dieses mit einem Schlage alle historischen Angaben, die wir besitzen, in einen vernünftigen Sinn-Zusammenhang einzuordnen gestattet. Ein glänzendes Beispiel, das wir hinzufügen konnten, ist die Deutung von Fragment 3 des Pratinas. Zunächst aber gilt dieses für die Angabe bei Plutarch, cap. 28, daß Terpander die „dorische Nete" (d. i. *f'* als *e'*) eingeführt habe, die vorher nicht in Gebrauch gewesen sei. Gombosi (S. 43 f.) bringt diese Notiz, mit Recht, mit dem aus anderen Gründen angenommenen Aufkommen der „Hochstimmungssysteme" (zu realisieren auf der Basis *f – f'*) in Verbindung; er beeinträchtigt diese in der Tat umwälzende Entdeckung, die zum ersten Male überhaupt erst die Möglichkeit gibt, das System der griechischen Musik richtig zu verstehen, aber dadurch, daß er sie von vornherein mit seinem Versuch verquickt, die Geschichte der Besaitung der Kithara zu erschließen: die griechische Theorie der Musik ist wohl auf dem Saiteninstrument aufgebaut, aber dieses doch nur als der anschauliche Hintergrund, der sie in ihrem eigentlichen Aufbau so wenig bestimmt und bestimmen kann, wie die zur Veranschaulichung gezeichneten „Diagramme" letztlich den Aufbau der Geometrie bestimmen. Was bedeutet also die durch Gombosi zur Gewißheit erhobene, zunächst ganz paradoxe Tatsache, daß in der griechischen Musik das fundamentale „System" *e – a – h – e'*, als „dorischer" *τόνος*, in der Lage *f – b – c' – f'* „realisiert" wird *(μελῳδεῖται)* ?!

Es lassen sich für diese „Hochstimmung" – Verschiebung um einen „Halbton" – mindestens 3 fundamentale, rein strukturelle Gründe anführen:

1. die durchgeführte *μεταβολὴ κατὰ τόνον* rückt das System, wenn sie mit allen möglichen Alterationen vollzogen wird (und damit im Spiel der *μεταβολή*

[1] Düring (Kommentar S. 199) möchte *τὸ ἡρμοσμένον* mit „die Musik" übersetzen, nach Porphyr 12, 2 verhält es sich zur *ἁρμονία* wie das Gezählte zur Zahl, es ist also das „Gegliederte", im Verhältnis zur Gliederung, diese besteht aber in der griechischen Musik aus dem System aller Momente der Oktav-Struktur.

alle 7 Stufen um einen „Halbton“ verrückt sind) als ganzes um einen Halbton tiefer (d. h., sie führt das „Niveau“ wieder von *f – f′* auf *e – e′* zurück) – die diesem Vorgange voraufgehende „Hochstimmung“ ermöglicht also den „Start“ der *μεταβολή*, indem sie ihr das Feld freigibt;

2. das basische System *e – a – e′* wird in den Tetrachorden von oben nach unten „genommen“ (*λαμβάνεται:* dieses ist der technische Ausdruck für die Wahl eines Tones, weiteres darüber unten), dementsprechend sitzt das *πυκνόν* (ursprünglich *δίεσις* genannt, vgl. unten S. 285), d. i. die „Verengung“ (= dem „Halbton“ oder den beiden „Vierteltönen“) unten - die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* dagegen vollzieht sich von unten nach oben, dementsprechend ist hier die Schrittfolge (von „dorisch“ über „phrygisch“ und „lydisch“ zu „mixolydisch“) die umgekehrte, nämlich Ganzton-Ganzton-„Halbton“;

3. das System der *μεταβολή* im ganzen entspricht so der vom Quinten-Zirkel her gegeben en „natürlichen“ Reihe der Alterationen: (in der +-Richtung): (*b* > *h [0]* : hypolydisch), *h* > *b* [1. Alteration] : lydisch, *e* > *es* [2. Alteration] : hypophrygisch, *a* > *as* [3. Alteration] : phrygisch usw., tabellarisch:

d(es): 4.♭

g(es): 5.♭ *a(s)*: 3.♭

c(es): 6.♭ *e(s)*: 2.♭

(7.♭ / = 0) *f(es)* ← (+) — *μεταβολή* → *h (b)*: 1.♭

(vorherige) „Hochstimmung“ (= Ent-wertung) →

Zunächst seien hier einige Bemerkungen über den Begriff der „Hoch-“ oder „Höher-Stimmung“ und „Tief(er)-Stimmung“ (gr. *σύντονος* bzw. *ἀνειμένη, χαλαρὰ ἁρμονία*; *γένος σύντονον* bzw. *μαλακόν*) eingeschoben. Der Unterschied zwischen einer *σύντονος* und einer *ἀνειμένη ἁρμονία* (z. B. *συντονολυδιστί, μέση d,* und [*ἐπ*] *ανειμένη λυδιστί, μέση cis,* vgl. oben S. 263) bezeichnet, wie wir sahen, den Unterschied eines „Halbtons“, nach oben bzw. nach unten, bei der Ansetzung des mit Hilfe je eines „Systems“ zu charakterisierenden Oktav-Rahmens (*f – f′* oder *e – e′*, vgl. oben S. 267). Es beruht dieses darauf, daß, wie Gombosi und schon Sachs (dieser in seiner Deutung der Noten-Zeichen) gezeigt haben, gewissermaßen ein beweglicher, idealer Oktav- (= Doppel-Tetrachord-)Rahmen (*e/f . . a/b — h/c . . e/f* – die Punkte sollen die nach den *γένη* variierenden Binnen-Töne der Tetrachorde bezeichnen) den *μεταβολαὶ κατὰ τόνον* zugrundegelegt wird.

Für den Gebrauch der Termini *σύντονος* und *μαλακός* („straff“ und „schlaff“) in der *μεταβολὴ κατὰ γένος* sind vor allem die Ausführungen bei Aristoxenos über den *τόπος*, den „Spielraum“ der beweglichen Tonstufen im Tetrachord, insbesondere der *λιχανός* (S. 22, 25 ff., S. 24, S. 51/52) heranzuziehen. Dieser Spielraum reicht bei der *λιχανός*, wo er genau den Umfang eines *τόνος* hat, also = $^9/_8$ ist (in welchem Umfange wir uns also quasi das *g* in dem Tonraume *a – e* beweglich denken müssen!), von der „straffsten“ (*συντονώτατος*, S. 24, 25) „diatonischen“ *λιχανός* bis hinunter zur „enharmonischen“ *λιχανός*, die nach allgemeiner Ansicht keinen Spielraum hat, und über die doch keine Einheitlichkeit in der Definition besteht. Aristoxenos bestimmt

sie als *δίτονος*, die Mathematiker, vor allem Archytas, als „große Terz" ($^5/_4$), worin aber (gegen van der Waerden, a. a. O., Hermes 78, S. 189ff.) keine Differenz in der Wirklichkeit liegt, sondern nur eine notwendige Doppelheit der Perspektiven, die, wie wir sehen werden, auch auf der anderen Seite des „Spielraums", wenn auch in anderer Weise, sich äußert: die große Terz ($^5/_4$) ist „quasi" = 2 *τόνοι* (d. i. mathematisch $(^9/_8)^2$) zu setzen (auch Aristoxenos gesteht die Problematik seines „Ditonos" ein, vgl. S. 28, 13: [das über dem enharmonischen „Pyknon" liegende Intervall ist] *ἤ τοι ὀκταπλάσιον τῆς ἐλαχίστης διέσεως* [das wäre genau 2 Tonoi, vgl. unten S. 285] *ἤ μικρῷ τινι παντελῶς καὶ ἀμελῳδήτῳ ἔλαττον*). Der Spielraum der *λιχανός* läßt sich etwa so [als Distanz von der *μέση (a)* ab gerechnet] auf die „gewöhnlichen" *γένη* verteilen (zur Methode vgl. Ptolemaios Düring 35, 1f.):

im *γένος διάτονον* (bei Ptolemaios):

a ← (*σύντονον*: $^{10}/_9$) ⟷ (*μαλακόν*: $^8/_7$),

χρῶμα:	*γένος ἐναρμόνιον:*
zwischen $^7/_6$ (*σύντονον* bei Pt.*) und $^5/_4$,	$^5/_4$ (quasi = $(^9/_8)^2$).

* Das *χρῶμα σύντονον* des Pt. ist, wie Düring Komm. S. 254–257 ausführt = dem *διάτονον μαλακόν* des Aristoxenos!

Zwischen dem *διάτονον σύντονον* und dem *διάτονον μαλακόν* steht bei Ptolemaios das *διάτονον τονιαῖον* ($^9/_8$. $^8/_7$. $^{28}/_{27}$), das dadurch als das „normale" Tetrachord gekennzeichnet ist, daß es allein doppelt in der Oktave auftreten darf (die anderen nur mit ihm zusammen), und das für Archytas als das (einzige) „diatonische" Tetrachord angegeben wird (zur Zeit des Ptolemaios gibt es außer dem *χρῶμα σύντονον* im lebendigen Gebrauche nur noch „diatonische" Tetrachorde); ganz außerhalb dieser Reihe, den Gegenpol zum *γένος ἐναρμόνιον* bildend, steht für sich bei Ptolemaios das *διάτονον διτονιαῖον*, mit 2 (*δι-*!) Ganztönen, *τόνοι*, also $^9/_8$. $^9/_8$. $^{256}/_{243}$. Von Aristoxenos wird dieses de facto dem *διάτονον σύντονον* gleichgesetzt. Er kennt von den beiden ptolemäischen dem Namen nach nur dieses, beschreibt es aber als *διτονιαῖον* (S. 73, 3 und sonst) und bezeichnet es ausdrücklich a. a. O. als das „am meisten straffe" (*συντονώτατον*) und zugleich als nur 2 verschiedene *μεγέθη* ($^9/_8$ und das von ihm als „Halbton" behandelte *λεῖμμα* des Ptolemaios) enthaltend. Wir stoßen hier immer wieder auf die für das griechische Denken bezeichnende Tatsache, daß Differenzen in der äußeren „Erscheinung" die ideale *δύναμις* nicht zu beeinträchtigen brauchen (vgl. oben I, S. 152). Technisch ausgedrückt, handelt es sich in diesem Falle um die Vernachlässigung des sog. „syntonischen Kommas" – der Differenz der „natürlichen Terz" zum Ditonus = $^{81}/_{80}$. Bei Ptolemaios (S. 39, 16 ff.) lesen wir darüber (ich zitiere nach der Übersetzung von Düring): „an die Stelle des . . . Diatonon syntonon . . . stellen sie auch ein anderes Tongeschlecht, das jenem nahe kommt, überdies handlich liegt. Die zwei höchsten Intervalle machen sie zu Ganztönen und das übrige zu einem Halbton, wie sie selber glauben, wie die theoretische Berechnung aber lehrt, zu einem Leimma. Dieses Tongeschlecht wird von ihnen verwendet, weil sich weder der höchste Ton = $^9/_8$ von $^{10}/_9$ nennenswert unterscheidet, noch der tiefste = $^{16}/_{15}$ vom Leimma. Denn wenn wir von der Zahl 72 zehn Neuntel und neun Achtel nehmen, erhalten wir 81 bzw. 80 . . . dies ist auch das Verhältnis des Ditonus . . . verglichen mit der großen Terz, dem höchsten Intervall des enharmonischen Tongeschlechtes . . . weil ferner das Verhältnis des Leimma $^{256}/_{243}$ ist, sechzehn Fünfzehntel von 243 aber 259, so steht auch $^{16}/_{15}$ zum Leimma im Verhältnis von 259:256, das seinerseits gleichwertig mit 81:80 ist . . . daher entsteht in keinem Falle eine nennenswerte Störung, wenn sie im Diatonon syntonon $^9/_8$ anstatt $^{10}/_9$ für das höchste Intervall verwenden (und das Leimma anstatt $^{16}/_{15}$ für das tiefste), im enharmonischen Tetrachord aber $^9/_8$. $^9/_8$ statt $^5/_4$ für das höchste Intervall (und das Leimma anstatt $^{16}/_{15}$ für die beiden tiefsten zusammen)."

Wir stehen hier im Zentrum der griechischen Harmonik, die keine „gleichschwebende Temperatur" kennt, diese aber auch nicht braucht, da sie sie durch den steten Hinblick auf ein ideales System der in ihrer Relation zueinander gedachten *δυνάμεις* ersetzt. Die *μεταβολὴ κατὰ γένος* (bei der man bisher viel zu sehr auf Differenzen im einzelnen in den Angaben bei bzw. für Archytas, Aristoxenos, Eratosthenes, Didymos und Ptolemaios geachtet hat und viel zu wenig auf den Sinn des Ganzen) erschließt musikalisch die oben S. 272 beschriebenen Proportionen in der Oktave – das System der „harmonischen" Verhältnisse, das aller Musik zugrunde liegt – und dieses in einem Maße, das weit über das hinausgeht, was heute noch davon übriggeblieben ist. Die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* setzt dann die in der Oktave jeweils geordneten Proportionen von den Oktaven her zueinander in Beziehung. Die *μεταβολὴ κατὰ γένος* bewegt sich (zwischen *διάτονον σύντονον* und *ἐναρμόνιον*) genau im Spielraum eines *τόνος*, dessen beide extremen Enden, wie wir das eben bei Ptolemaios lasen, ihrerseits gewissermaßen in einem durch das „syntonische Komma" gegebenen Spielraum „oszillieren" (während das mittlere *γένος χρωματικόν* [*χρῶμα*], wie sein Name sagt, Nuancen [*χρόαι*] zwischen diesen beiden Extremen festhält). Der *τόνος* ist also wahrhaft das „Maß" der griechischen Musik in allen ihren Teilen: 1. als *διάζευξις*, prinzipiell invariantes Intervall im idealen *σύστημα ἀμετάβολον*, 2. dann in der *μεταβολὴ κατὰ τόνον* (gemäß ihrem Namen), und 3., wie wir jetzt sahen, auch in der *μεταβολὴ κατὰ γένος*. So ist das ganze System so aus einem Guß, daß kein Teil in ihm fehlen, aber auch kein Teil isoliert anderswohin versetzt werden kann[1].

(Zur Tabelle der *μεταβολὴ κατὰ τόνον* auf S. 274:) In der(+) (Plus-)Richtung (Herunterstimmung = Auf-wertung der Tonstufen, oben S. 155) wird immer die *παραμέση* (zunächst *h*) zur *παρυπάτη*[2] (*b* bei „lydisch" usw.), und damit die *διάζευξις* (zunächst *a – h*) zum unteren „Pyknon" oder (ursprünglich) „Diesis", unten S. 285 (*a – b* bei „lydisch", usw.) – in der (—) (Minus-)Richtung geschieht die umgekehrte „Verwandlung" . . .

Mit dieser Reihe der Alterationen ist sozusagen das ideale „Spielbrett" für die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* gerichtet. Die *μεταβολή*, wie sie Terpander im 7. Jahrhundert v. Chr. in Gang gesetzt hat (Gombosi S. 43 f.), nimmt von diesen idealen Möglichkeiten zunächst nur die unter 2. (oben S. 274) aufgeführten in Anspruch: „phrygisch" und „lydisch" setzen den *τόνος* = *διάζευξις* (disjunctio) je um einen „Ganzton" höher (vom „dorischen" Ausgangspunkt aus) und „mixolydisch" wird dann genau eine Quart über „dorisch" genommen. Es spielt sich also diese Ur-*μεταβολή*, die durch den mixolydischen *τόνος* vollendet wird, in demselben Quart-Rahmen ab, der auch in dem idealen System die Grund-Struktur der Oktave aufbaut (vgl. unten S. 284), nur, wie unter 2. oben ausgeführt, in der umgekehrten Richtung (*f – g – a – b* statt *a – g – f – e*).

---

[1] Vor allem läßt sich das Gefüge der drei Begriffe *διάτονος / χρῶμα / ἐναρμόνιος* nicht auseinanderreißen: die beiden Rand-*γένη* (in denen die Oszillation des „syntonnischen Kommas" sich, wie gesagt, in verschiedener Weise manifestiert, ausdrücklich beim *γένος διάτονον* und unausdrücklich beim *γένος ἐναρμόνιον*) sind polar aufeinander bezogen, das *διά-τονον* ist idealer Ausgangspunkt der „diatonischen" Ton-Leiter, das *ἐν-αρμόνιον* ist essentiell eine Form der „Harmonie" = Oktave – das *χρῶμα* vertritt die dazwischen liegenden „Färbungen", Nuancen.

[2] Mit dieser Rolle der *παρυπάτη* in der *μεταβολή* hängt vielleicht zusammen, daß bei Archytas die *παρυπάτη* in allen Genera mit einem Intervall von $^{28}/_{27}$ zur *ὑπάτη* „genommen" wird.

Wir müssen deshalb zu der Erfindung der „dorischen Nete" die bei Plutarch damit verbundene Notiz hinzunehmen, daß Terpander (zu der dorischen Nete) den „mixolydischen" *τόνος* noch hinzuerfunden habe (*προσεξευρῆσθαι* – die Angaben finden sich an einer Stelle, die die Erfindungen des Terpander, dann des Archilochos usw. aufzählt). Wenn an anderer Stelle (cap. 16) der mixolydische *τόνος* mit Sappho in Verbindung gebracht wird, so ist das offenbar ungenau (sachlich und chronologisch ist der Unterschied ja nicht so groß), denn die Erfindung der *μεταβολὴ κατὰ τόνον*, zu der die dorische Nete ebenso wie der mixolydische *τόνος* gehört, stellt eine ebenso einheitliche Konzeption dar, wie die Aufstellung der vereinheitlichenden *ὑπερ-* und *ὑπο-*Benennungen der *τόνοι* (oben S. 263) – im Gegensatz zu der Ausbildung der „Tiefstimmungs"-*τόνοι* (der Anti-Tonoi, wie wir sie nannten), die immer den Geruch einer gewissen Illegitimität behalten und lange auf den „iastischen" (mit der Diazeuxis *h – cis*) beschränkt gewesen zu sein scheinen (oben S. 268).

Die Einheitlichkeit in der Konzeption bei Terpanders, im Quart-Raum sich vollendender *μεταβολὴ* zeigt sich – was bisher nicht gesehen worden ist – schon in der Terminologie (auch bei Plutarch wird Terpander nicht nur deutlich genug als die erste große historische Persönlichkeit der Musik-Geschichte gekennzeichnet, sondern auch wiederholt ausdrücklich als Namen-Erfinder erwähnt, freilich als Erfinder von Bezeichnungen von *νόμοι;* die *τόνοι* werden aber zunächst als *νόμοι*, d. i. als traditionelle „Weisen", erschienen sein, wenn sie auch de facto [insofern sie streng mathematisch definierbar sind] etwas vollkommen Neues – einen der großen, radikalen Neuanfänge in der Menschheits-Geschichte darstellen).

Die Ur-Tonarten haben Namen und Bezeichnungsweise von Sprachen, wozu man freilich wissen muß, daß die Bezeichnungs- und Existenz-Weise von dem, was wir „Sprache" nennen, im Griechischen eine andere ist, als bei uns. Ich kann darauf hier nur mit einer kurzen Andeutung eingehen und dem Verweise auf einen demnächst (in *Lexis* IV, 2) erscheinenden Aufsatz „Musiké und Logos". „Sprache" ist für die Griechen entweder (als *λόγος*) das selbstverständliche „Medium" alles von ihnen Gedachten, oft mit diesem identisch, oder aber (wie in einem beschränkteren Rahmen das, was wir mit einem griechischen Wort als „Dialekt", oder aber als „Mundart" bezeichnen) eine zunächst für ein bestimmtes „Volkstum" charakteristische Weise des Auftretens. Im Griechischen sagt man daher statt: jemand *spricht* griechisch, persisch, attisch usw., er *benimmt sich wie* ein Grieche, Perser, Athener, usw., gr. *ἑλληνίζειν, περσίζειν, ἀττικίζειν* . . ., dazu dann das Adverbium: *ἑλληνιστί, περσιστί, ἀττικιστί* (*ἰαστί* „auf ionisch") usw. So aber sind auch die Tonarten benannt!

Die griechischen Tonarten verkörpern bekanntlich nach allgemeiner Ansicht *ἤθη*, bestimmte Charaktere. Diese Charaktere sind in den Namen der Tonarten also ethnisch bestimmt! Man darf sie aber deswegen (wie das bis

heute und schon von den Griechen immer wieder geschehen ist) um keinen Preis „ethnologisch" verstehen. Die ganze griechische Musik ist ja, wie wir immer wieder sahen, eine ideal(istisch)e Konstruktion, und so sind auch diese Volks-Namen als metaphorische Namen der Tonarten schon als Bild ideale „Klischees" – etwa so, wie bei uns im 19. Jahrhundert das Klischee des „spleenigen" englischen Globe-Trotters, oder wie der Franzose in Lessings „Minna von Barnhelm".

Die Konzeption im ganzen aber ist, wie schon gesagt, so aus einem Guß und trägt so sehr den lokalen und zeitlichen Geruch ihres Urhebers an sich, daß man sich wohl versucht fühlen könnte, die Sache zu einem Roman auszuspinnen. Terpander wird im frühen 7. Jahrhundert auf Lesbos in der kleinasiatischen Äolis geboren, und wirkt vor allem im dorischen Sparta, dem Macht- und Kultur-Zentrum der damaligen griechischen Welt (vgl. insbesondere bei Plutarch cap. 9), das so gut wie alle Dichter und Philosophen Griechenlands im 7. und 6. Jahrhundert in seinen Bann zog. Seine ur-eigene Schöpfung, die „Hochstimmung" der „charakteristischen Oktave" zum „dorischen *τόνος*" benannte er daher mit dem Namen des Volkstums, als dessen Vertreter die Herren, denen er diente, sich verstanden, und unter dem sie sich anerkannt sahen. Die „Deformationen" dieser „feierlichen" *(σεμνός)* Tonart aber *(φρυγιστί, λυδιστί)* bekamen die Namen kleinasiatischer Barbaren-Völker.

Φρυγιστί und *λυδιστί* stehen vom Ausgangspunkt *δωριστί* aus je um einen *τόνος* höher, gehe ich aber nun noch ein wenig (einen „verminderten Halbton", *λεῖμμα* bei Ptolemaios) in die Höhe, so bin ich „tonal" (im Sinne des Systems der Transformation) wieder ganz nahe bei dorisch (vgl. oben S. 266) – es ist dieses aber ein „dorisch", das in der Ton-*Höhe* ganz nahe bei „lydisch" steht – *μειξολυδιστί* (das in der Tragödie, wie wir aus Plutarch cap. 16 erfahren, als *παθητικὴ ἁρμονία* mit dem „feierlichen" *δωριστί* zusammen verwendet wurde).

Was aber dieses *μειξολυδιστί*, im Sinne eines Mannes dieser Herkunft und dieser Zeit, eigentlich bedeutete, dafür hat uns der Zufall ein einzigartiges, kostbares Zeugnis aufbewahrt. Der Lyder Xanthos schrieb im 5. Jahrhundert, noch vor Herodot, ein Werk über seine Heimat, *Λυδιακά*. Die erhaltenen Zitate daraus enthalten – bei einem „Anderssprachigen" verständlich – auffallend viele Angaben über Sprachliches, so (zitiert bei Strabo, S. 572) in einer Auseinandersetzung über die Herkunft der Myser, deren Name angeblich von dem lydischen Namen der „Buche" abgeleitet wäre, und die demgemäß von Lydern (und Phrygern) abstammten: *μαρτυρεῖν δὲ καὶ τὴν διάλεκτον, μειξολύδιον γάρ πως εἶναι καὶ μειξοφρύγιον* „auch ihre Sprache spricht dafür, denn sie ist gewissermaßen mit lydisch und mit phrygisch vermengt". *Μειξολύδιος* ist etwas, was sich mit lydisch vermischt, damit in intime Berührung tritt (bei Homer bezeichnet *μιγῆναι* den geschlechtlichen Verkehr, oder überhaupt das *commercium*, z. B. von Kalypso *η* 246: *οὐδέ τις αὐτῇ μίσγεται οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων* – ebenso gibt es Namen mit *Μειξι* –, z. B. *Μειξί-*

δημος). Die Tonart *μειξολυδιστί* ist also eine Art, die mit *λυδιστί* intimen Kontakt hat, aber doch von Hause aus etwas anderes ist – ein in die lydische „Region" versetztes „Dorisch"!

Auch von der anderen Seite her läßt sich das Epochale dieser Terpandrischen Konstruktion beleuchten, insofern sie nicht nur eine neue Epoche einleitet, sondern ebenso auch in der Geschlossenheit ihrer Konzeption für Jahrhunderte eine Barriere bildet, die zunächst der Weiterentwicklung im Wege steht. Die perhorreszierte Tendenz der Durchbrechung des Rahmens wird bezeichnet durch das Verbum *παραμειξολυδιάζειν* „die (Schranke der) mixolydische(n) Tonart überschreiten", das wir bei Plutarch in cap. 37 lesen, das uns einen Nachhall dieser Auseinandersetzung überliefert[1]. Wir hören dort von den konservativen Strömungen, die sich der Überschreitung des Tonraumes von „7 Saiten" (*ἑπτὰ χορδαί*, was aber, wie schon erwähnt, ebensosehr 7 [ideale] Tonstufen meint) widersetzen (vgl. bei Gombosi S. 75 f.), was sich in der Überlieferung in Anekdoten über die Bestrafung von Künstlern und das Abschneiden von Saiten niedergeschlagen hat (a. a. O.; auch bei Plutarch berichtet – bei diesem ist die Anekdote von Sparta nach Argos verlegt).

Worum es hierbei geht, zeigt das bei Plutarch a. a. O. zitierte „Urteil des Pythagoras": *αὔταρκες ἐνόμιζε μέχρι τοῦ διὰ πασῶν στῆσαι τὴν τῆς μουσικῆς ἐπίγνωσιν* „judicavit intra *diapason* contentam esse musicae scientiam et rationem"[2]. Das *παραμειξολυδιάζειν* stellt die Ü b e r s c h r e i t u n g dieses Oktav-Rahmens dar, wie ihn die Terpandrische *μεταβολὴ κατὰ τόνον* mit ihrer Alteration der Tonstufen von der Verschiebung des *τόνος* = *διάζευξις* im Rahmen der Oktave *f* – *f'* her gesetzt hatte (vgl. oben S. 274, 2.) – sozusagen die Einbeziehung der „Nacht-Seite" dieses Zirkels der Alterationen (ähnlich wie es auch, wieder in anderer Weise, bei der „Erfindung" der „Tiefstimmungs-Systeme" geschieht, vgl. oben S. 268):

A

(Die *τόνοι* sind im Zirkel durch ihre *μέσαι* bezeichnet; der Strich bedeutet die Barriere, die das *παραμειξολυδιάζειν* überschreitet.)

	c (*φρυγιστί*)	
b (*δωριστί*)		*d* (*λυδιστί*)
a (*αἰολιστί, λοκριστί*)		*es* (*μειξολυδιστί*)
(g)		*(f)*

B

(Das System des Aristoxenos und seiner Schule: die „Überschreitung" ist vollendet.)

	c	
b		*d*
a		*es*
g		*f*

(Die *ὑπο*-Tonoi sind durch Unterstreichung, die *ὑπερ*-Tonoi durch Überstreichung gekennzeichnet).

[1] Ganz falsch darüber WILAMOWITZ, *Timotheos*, S. 78[2].

[2] Die unmittelbar vorher angeführte Anschauung des PYTHAGORAS: (*ἀπεδοκίμαζε τὴν κρίσιν τῆς μουσικῆς τὴν διὰ τῆς αἰσθήσεως*) *νῷ γὰρ ληπτέον τὴν ταύτης ἀρετὴν ἔφασκεν εἶναι* „mente statuendam eius virtutem", betont den Charakter dieser Oktav-Struktur als einer i d e a l e n Satzung!

Zwischen diesen beiden Stadien (A und B), die als epochale Initiativen fundiert sind in je einer, durch Jahrhunderte sich haltenden, einheitlichen Konzeption bzw. Konstruktion [1], stehen die oben S. 262 erwähnten Übergangs-Termini: „hypermixolydisch" *(μέση f)*, „hypodorisch" (im älteren Sinne, *μέση a)* und „hypophrygisch" *(μέση g)*. Der letzte wird bei Aristoxenos als *ὑποφρύγιος αὐλός* bezeichnet. Daraus geht wohl hervor, daß dieser *g-τόνος* zuerst bei der Flöte gebraucht worden ist (eine Quart unter *φρυγιστί*, dem Flöten-*τόνος* kat'exochén, vgl. Plutarch c. 7). Wir müssen natürlich immer daran denken, daß das System der *μεταβολή* eine ideale Konstruktion darstellt (Verschiebung der Oktav-Strukturen in einem „Spielraum" von 2 Oktaven, wie wir dieses oben S. 165 skizziert haben), die bei den verschiedenen Instrumenten und den verschiedenen Gesangs-Stimmen in einer ganz verschiedenen realen Ton-Höhe realisiert werden kann [2]. Das System als solches wird davon nicht berührt, es ist, als ideales Gebilde, *αὔταρκες* – im Gegensatz zu unserer unten und oben offenen Ton-Leiter ein in sich geschlossener Kreis –, was man erst ganz verstehen kann, wenn man an die Bedeutung denkt, die die *αὐτάρκεια* für die griechische Denkform überhaupt hat (zunächst schon für die politische und ökonomische Existenz der griechischen *πόλις*).

In gewisser Weise außerhalb der Terpandrischen *μεταβολή* steht der *τόνος* mit der *μέση a*, der ja die Basis für die Höher-Stimmung bildet und insofern das „fundamentale" System der griechischen Musik darstellt. Für diesen herrschte bis Aristoxenos (in dessen System er zu „hypolydisch" wird) die Bezeich-

---

[1] Die Initiative des Terpander ist urkundlich festgehalten im „Marmor Parium": *τὴν ἔμπροσθεν μουσικὴν μετέστησεν* „er hat die Musik neu konstituiert", und sie wird zeitlich dadurch festgelegt, daß „Terpandros des Derdenis Sohn aus Antissa an der ersten aufgezeichneten Karneenfeier den Sieg als Kitharoede davontrug", worauf „seine Descendenten und Landsleute das Vorrecht erhielten, vor anderen zur Konkurrenz zugelassen zu werden" (Wilamowitz, *Timotheos*, S. 88 f.), was von der antiken Chronographie auf die 26. Olympiade (676–673) – von Eusebius und dem Marmor Parium freilich in die 34. Olympiade gelegt wird (a.a.O.). Die Terpandrische Neu-Konstituierung der Musik erscheint eigentümlich verdreht bei „Censorinus" (a.a.O., S. 74 [3], vgl. auch Gombosi S. 42 f.), der die „Hinzufügung des *συνημμένον*" dem mythischen Chrysothemis und die des *διεζευγμένον* dem Terpander zuschreibt; in Wirklichkeit ergibt ja gerade das System des Terpander in der Interpretation des *μειξολυδιστί* durch Lamprokles (oben I, S. 153) das *συνημμένον* (vgl. oben S. 271); was hier immer wieder Verwirrung stiftet, schon in der Antike, und noch bei Gombosi, ist das Zusammenwerfen der Entwicklung des idealen Systems mit der Entwicklung der realen Besaitung. Die Verwirrung wird dann dadurch noch größer, daß, wie Wilamowitz a.a.O., S. 76 f., neben vielem Unrichtigen sehr richtig bemerkt, Instrumente mit mehr und mit weniger Saiten nebeneinander in Gebrauch sind.

[2] Vgl. Ptol. II cap. 7: *οὐδὲ γὰρ ἕνεκεν τῶν βαρυτέρων ἢ ὀξυτέρων φωνῶν εὕροιμεν ἂν τὴν σύστασιν τῆς κατὰ τὸν τόνον μεταβολῆς γεγενημένην . . . μηδεμιᾶς γε παραλλαγῆς περὶ τό μέλος ἀποτελουμένης, ὅταν ὅλον ὁμοίως ὑπὸ τῶν βαρυφωνοτέρων ἢ τῶν ὀξυφωνοτέρων ἀγωνιστῶν διαπεραίνηται:* deutlicher kann nicht gesagt werden, daß das *μέλος* von der Ton-Höhe ganz unabhängig ist, es liegt ja in der „inneren Unendlichkeit" der Oktav-Struktur!

nung „äolisch“ (oben S. 262). Durch die Bezeichnung „hypodorisch“ (die seit Aristoxenos ja den *f-τόνος* meint) wird dieses *κοινὸν σύστημα* als „abgespanntes Dorisch“ gekennzeichnet. Gombosi übersetzt das mit „tiefdorisch“, und entrichtet damit dem Vorurteil seinen Tribut, daß dieses nicht bloß als „System“, sondern auch als *τόνος* ein wirkliches „Dorisch“ wäre (obwohl es, wie Gombosi gerade zeigt, nie so genannt wird). Der allgemein verbreitete Irrtum, „dorisch“ wäre der *a-τόνος*, ist hervorgerufen durch die Verwechslung von *σύστημα* und *τόνος*, deren Verhältnis ja erst Gombosi in Ordnung gebracht hat, wobei er sich aber doch noch nicht ganz von der Vorstellung hat befreien können, daß der *τόνος* mit der *μέση a* dann doch wenigstens eine Art von „Urdorisch“ gewesen sei. In Wirklichkeit spricht dafür aber auch gar nichts, abgesehen von dem Vorurteil, „dorisch“ müsse die Oktave *e – a – e′* irgendwie einmal auch realiter (und nicht nur als ideale „Definition“, oben S. 155) bezeichnet haben, ein Vorurteil, das selbst Gombosi (in Kapitel VI: Systeme und Oktavgattungen) noch veranlaßt hat, die Begriffe des „Tief-phrygischen“ und des „Tief-lydischen“ (die nach dem ganzen System nur aristoxenische Schöpfungen sein können, oben S. 263 f.) in eine hypothetische Urzeit zu versetzen und ihnen außerdem noch ein gänzlich imaginäres „Tief-dorisch“ (und selbst „Tief-hypodorisch“) beizugesellen (dessen Irrealität auch Husmann, a. a. O., S. 54, erkennt).

Dabei hat uns gerade Gombosi die Mittel an die Hand gegeben, die Frage des Namens dieses Ur-*τόνος* (mit *μέση a*) endgültig zu klären. Er zeigt nämlich auf S. 86 f., daß die Bezeichnung des „hypodorischen“ Systems als „äolisch“, „lokrisch“ oder *κοινὸν σύστημα* bei Cleonides, Bacchius und Gaudentius auf einem Mißverständnis beruht, daß überhaupt nur verständlich ist, wenn es sich dabei um eine echte, ganz alte Überlieferung handelt: „hypodorisch“ kann in diesem Zusammenhange, in der Quelle für diese Überlieferung, nur das vor-aristoxenische „hypodorisch“, also der *a-τόνος* gewesen sein, für den der Name „äolisch“ ja auch sonst überliefert wird. Wenn dieser, wie wir hier jetzt also erfahren, daneben auch „lokrisch“ und *κοινὸν σύστημα* genannt worden ist, so wird uns damit ein Blick in die Anfänge der griechischen Musik eröffnet. Wie Wilamowitz in seinem „Timotheos“ (Leipzig 1903, S. 84 ff.) ausführt, geschieht die Umbildung des *ἔπος* in das *μέλος* (zu den Begriffen oben XIV S. 150) auf 2 Wegen, einmal unter Beibehaltung des Einzelvortrages, wobei der bloß rezitierende epische „Rhapsode“ und der zum Saiteninstrument sein Lied vortragende „*Kitharode*“ getrennte Wege gehen (diese „kitharodische“ Linie führt von den epischen Aöden wie Demodokos und Phemios über Terpander bis zu Timotheos selbst), und indem andererseits, vor allem zunächst in Sizilien und Unteritalien, die Lyrik des „mit Gesang und Spiel einen Chor, d. h. eine Anzahl anderer Personen dirigierenden Saitenspielers“ sich entwickelt (a. a. O., S. 86 f.). Wenn also nun für das *κοινὸν σύστημα* – den *a-τόνος*, der zunächst abseits der *μεταβολή*-Experimente bleibt – die Bezeich-

nungen *αἰολιστί* und *λοκριστί* überliefert werden, so verweisen uns diese Namen auf die Ursitze dieser beiden Kunstübungen, das äolische Lesbos Terpanders einerseits und andererseits das „epizephyrische Lokri" in Unteritalien, für das uns aus alter Zeit (ca. 580) der Name des Xenokrates (so ist statt Xenokritos, Gombosi 86 f., zu schreiben, vgl. Wilamowitz, a. a. O., S. 103 [5]) überliefert wird [1]. Bekannter ist Stesichoros geworden, und schließlich wird diese Kunst von dem Thebaner Pindar auf ihren Gipfel geführt (zu dessen Zeiten ist zu der Leier bereits die Flöte hinzugetreten, ungewiß seit wann, sagt Wilamowitz a. a. O.).

Die chronische Vermengung der realen Besaitungsgeschichte mit der Geschichte der idealen Systeme (die schon bei den Griechen beginnt), hat in einem Falle besonders verhängnisvolle Folgen gehabt. Ich meine die Kontroverse über die „Sphragis" (d. i. der „persönliche Teil") in Timotheos', in Ägypten als Papyrus gefundenem, von Wilamowitz 1903 herausgegebenem Nomos „Die Perser" („bei dem Poseidon des Panionion an der Mykale hat Timotheos etwa 398-396 in dem altertümlichen Prachtgewande der Kitharoden, den Kranz auf dem Haupte, seine Perser vorgetragen . . . die Spartaner saßen als Ehrengäste in der Festversammlung – Athen lag gedemütigt am Boden –. Der Sänger suchte ihren altmodischen Geschmack seiner neuen Musik geneigt zu machen", a. a. O., S. 63.). Der Dichter – der führende Virtuose seiner Zeit! – ordnet sich hier (ein einzigartiges Zeugnis eines geschichtlichen poetischen Selbstverständnisses in der griechischen Literatur) in die in knappen Zügen gezeichnete griechische Musikgeschichte ein: *πρῶτος ποικιλόμουσον Ὀρφεὺς χέλυν ἐτέκνωσεν, υἱὸς Καλλιόπας Πιερίας ἔπι. Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷ δέκα τεῦξε μοῦσαν ἐν ᾠδαῖς, Λέσβος δ' Αἰολία νιν γείνατο κλεινόν, νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις ῥυθμοῖς τε ἑνδεκακρουμάτοις κίθαριν ἐξανατέλλει.*

Wilamowitz hat hier metri causa *τεῦξε* in *ζεῦξε* geändert und paraphrasiert: *μετὰ δὲ τοῦτον δέκα χορδαῖς περιέλαβε τὴν μουσικὴν Τέρπανδρος.* Zu sonstigen Deutungen vgl. Gombosi S. 75 f. Auf die richtige Spur führt zunächst die Feststellung Gombosis, daß *δέκα*, Z. 237, *ἑνδεκακρουμάτοις* Z. 242, und Z. 246 ff.: die Heimatstadt Milet, die zu dem „Volk der 12 Städte" gehört, in dieser Steigerung eine raffinierte Zahlenspielerei darstellt, die die 11 Saiten des Timotheos den Spartanern schmackhaft machen soll (das voraufgehende *πρῶτος ποικιλόμουσον Ὀρφεὺς χέλυν ἐτέκνωσεν* enthält dann dazu noch, mit der Anspielung auf die Musen, implicite die Neun-Zahl). Das Raffinierte liegt aber vor allem darin (was keiner der Kommentatoren bisher bemerkt hat), daß die Zehn-Zahl hier nichts mit Saiten und auch nichts mit idealen Tonstufen zu tun hat (dieses würde, wie Gombosi ausführt, eine musikgeschichtliche Absurdität darstellen, die man dem Timotheos nicht unterschieben darf). *Δέκα* ist eine andere Bezeichnung für die pythagoreische

[1] Zu Lokri als Ur-sitz der chorischen Dichtung vgl. Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, S. 238 *(Die Dichter mit dem Namen Stesichoros)*, und Pindar Ol. 10, 14.

Tetraktys, und *Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷ δέκα τεῦξε* (bzw. *ζεῦξε*) *μοῦσαν ἐν ᾠδαῖς* bedeutet daher einfach: „T. hat die Musik auf der ‚Tetraktys', d. h. auf rationalen Zahlenverhältnissen begründet." Um dieses ganz zu verstehen, müssen wir etwas weiter ausholen.

Die „Tetraktys" besteht bekanntlich aus den Zahlen von 1 bis 4, deren Summe dann 10 ergibt[1], wodurch nach pythagoreischer Auffassung die „Zehn" zu einer Art von Gattung im Verhältnis zu diesen Zahlen wird. Als „Tetraktys" ist die Vierzahl das zusammenfassende Symbol aller Strukturen des Universums, was vor allem hervorgeht aus dem alt-pythagoreischen Eide: *οὐ μὰ τὸν ἡμετέρᾳ ψυχῇ παραδόντα τετρακτύν/πηγὴν αἰενάου φύσιος ῥίζωμα τ' ἔχουσαν*, d. i. (ich werde nichts von den Geheimnissen des Ordens verraten) „bei dem, der unserer Seele die Tetraktys (die, wie eben gesagt, eine Operation darstellt!) – Quelle und Wurzelgrund der ewig strömenden Physis – überliefert hat". Die Tetraktys ist der Weltprozeß seiner Form nach, zugleich mit seiner „Reproduktion" im „Denken" (*νοεῖν*) und so auch in der Gestalt der Reproduktion oder Produktion „musikalischer" Strukturen.

Die Tetraktys und das in ihr gründende alt-pythagoreische Weltbild sind neuerdings in Untersuchungen von P.Kucharski (*Étude sur la doctrine Pythagoricienne,* Paris 1952) und vorher schon von Boyancé und Delatte weitgehend „rehabilitiert" worden (es fehlt hier nur noch die Erkenntnis, daß die Tetraktys eine Operation ist), nachdem diese alt-pythagoreische Wissenschaft lange auf Grund der abstrusen Zahlenspielereien der späteren Pythagoreer mit einem unberechtigten Mißtrauen betrachtet worden war. Der Gipfel dieser Verkennung (von einem modernen „objektivistischen" Weltbilde her, das sich seiner eigenen Grenzen nicht bewußt ist) ist wohl erreicht in dem von Ununterrichteten leider immer noch als Autorität zitierten Buche von Erich Frank „Plato und die sogenannten Pythagoreer" (erschienen Halle 1923; die mathematisch-musiktheoretische Unkenntnis des Verfassers ist übrigens so groß, daß er das „pythagoreische Komma" für eine „irrationale" Zahl hält).

Über die mathematische Interpretation der Oktav-Strukturen durch die Pythagoreer hat in dieser Zeitschrift (XIV, S. 156 ff.) Oskar Becker gesprochen und dabei viele Verirrungen von Erich Frank stillschweigend richtiggestellt[2]. Als Ergänzung seiner Ausführungen wäre jetzt nur noch einiges über

---

[1] Etymologisch ist *τετρακτύς* ein Verbal-Substantiv zu *τετράζομαι* „mit der Tetrade operieren", was bisher nicht bemerkt worden ist (darüber in *Musiké und Logos*).

[2] Zu berichtigen ist bei ihm nur das S. 162 Mitte über das Verhältnis der 3 „Tongeschlechter" Gesagte: von ARCHYTAS kann nur eine bestimmte theoretische Interpretation der Sache, aber nicht die Sache selbst (zu dieser vgl. oben S. 275 f.) herstammen. ARISTOXENOS sagt wiederholt, daß bis zu ihm in den Musiklehren der *ἁρμονικοί* eigentlich nur das „enharmonische" Geschlecht in Diagrammen behandelt worden sei. Die Probe einer solchen Behandlung findet sich bei ARISTIDES QUINTILIANUS S. 21 f. (dort auf die *πάνυ παλαιότατοι* zurückgeführt!). Es ist also ganz un-

das Verhältnis der Interpretationen – mathematischer und anderer – zu der musikalischen Struktur selbst zu sagen. Was bedeutet es z. B., wenn Timotheos (der führende Virtuose seiner Zeit!) sagen kann, Terpander hat die Musik auf der Tetraktys, also, wie wir dieses verstehen würden, auf einer philosophischen Doktrin gegründet?

Wir dürfen hierbei nie vergessen, daß „Künste" und „Wissenschaften" im Griechischen, in dem Mythos von den „Musen" verkörpert, eine gemeinsame Wurzel haben, und so ist im Prinzip, zumal für die Zeit Terpanders und noch Jahrhunderte danach, der auf der Saite seine Strukturen konstruierende Musiker nicht von dem Geometer zu unterscheiden, der seine Figuren im Sand zeichnet und von ihnen sich zu Einsichten über die Struktur des Universums als *res extensa* inspirieren läßt (während der Musiker sich in die Strukturen des *res intensa* der Saitenspannungen als „Oktave", *διὰ πασῶν* vertieft, vgl. oben S. 156 und 272); Unterschied und Analogie liegt ferner noch darin, daß im einen Falle die *res* (*extensa* der Raumstruktur) als ruhend, im anderen die *res* (*intensa* der Oktavstrukturen) in ihrer Bewegung betrachtet wird. Beide Seiten sind in der Tetraktys insofern verbunden, als diese sowohl die Entfaltung des Raumes in den 4 Grundformen (Punkt, Linie, Fläche, Körper) der dreifachen Dimensionalität (Kucharski, a. a. O., passim), wie auch die Grundgestalten der Oktavstruktur versinnbildlicht (nicht nur als Oktave 2 : 1, Quint 3 : 2, Quart 4 : 3, Becker, a. a. O., S. 160, sondern auch in den 4 Tonstufen der Tetrachordgliederung der Oktave: $e - a - h - e'$ und schließlich dann in dem Tetrachord selbst, Kucharski, S. 76 f.).

In diesem Zusammenhange wären dann auch noch einige Bemerkungen zu machen zu der musiktheoretischen Seite des Intervallsystems der Philolaos von Kroton (zum Mathematischen vgl. Becker, S. 161), das Erich Frank als eine Fälschung der platonischen Schule entlarven zu können glaubte, das aber tatsächlich (wie Becker schon z. T. zeigt) bis in die geringsten Einzelheiten hinein den Stempel der Echtheit an sich trägt.

---

möglich, daß die nicht-diatonischen *γένη* so etwas wie ein späterer Zusatz wären. Alle griechischen Vermutungen in dieser Hinsicht werden auch, wie oben S. 276[1] schon ausgeführt, durch die Geschlossenheit des Systems der *γένη* widerlegt.

(Die Systeme der *πάνυ παλαιότατοι* des Aristides Quintilianus sind erst jetzt interpretierbar geworden, nachdem das Verhältnis von „System" und *τόνος* [*ἁρμονία*] klargestellt ist; alles, was bisher darüber geschrieben wurde, ist falsch; „lydisch" ist hier „tieflydisch", aber ein solches „Tieflydisch", das nur eine „enharmonische Diesis" unter *συντονολυδιστί* [3 Dieseis unter dem Mixolydischen] liegt, wie Aristoxenos dieses S. 37 Meibom, Zeile 21 f., als eine von ihm vorgefundene Praxis angibt; als Standard-„System" für die Hochstimmungs-Systeme Gombosis außer *λυδιστί* wird ein Wertverlauf $a - b - c - d/e - f - g - a'$ [statt $e - f - g - a/h - c - d - e'$] benutzt, während die „Tiefstimmungs-Systeme" [zu denen ja faktisch auch „mixolydisch" gehören kann, vgl. oben S. 267, das infolgedessen zweideutig ist] auf einen Wertverlauf $e - a - e'$ bezogen sind, der aber nur z. T. voll in Anspruch genommen wird; wenn man dieses alles berücksichtigt, ist die Interpretation – die ich meinen Nachfolgern überlassen möchte – sehr leicht.) (Weiter vergleiche den Nachtrag!)

Philolaos konstruiert auf Grund des von Becker (der selbst bescheidenerweise hierfür nur van der Waerden zitiert) aufgedeckten mathematischen Prinzips der „Wechselwegnahme" *(ἀνθυφαίρεσις, ἀνταναίρεσις)* den „Ganzton" aus der Differenz von Quint und Quarte, bzw. der Differenz von Oktave und 2 Quarten, den Pseudohalbton („Diesis") aus der Differenz von Quart und 2 Ganztönen, das „Komma" aus der Differenz von Ganzton und 2 Pseudohalbtönen; der Pseudohalbton ($= {}^{256}/_{243}$) hieß ursprünglich, wie wir bei Philolaos erfahren, *δίεσις*, d. h. das (im Tetrachord, nach der Abtragung von 2 *τόνοι*) „Ausgelassene" *(διήμι)*, der „Rest". Der Begriff der *δίεσις* entsteht also im Zusammenhang mit der *μεταβολὴ κατὰ τόνον* (oben S. 274, 2.), um darauf im Zusammenhang mit der Entwicklung der *μεταβολὴ κατὰ γένος* auf die schwankenden kleinen Intervalle angewendet zu werden, die dabei in Gebrauch kommen (wie wir dieses dann bei Archytas, Aristoxenos usw. finden). Die halbierte Diesis heißt bei Philolaos „Diaschisma", das halbierte „Komma" „Schisma", und diese beiden Größen sind dann allerdings wirklich „irrational" – nicht dagegen schon, wie Frank meinte, das „Komma". Das *σχίσμα* ist der Punkt in der Oktavstruktur, dessen „Irrationalität" Archytas erweist (Becker oben S. 159, Ziffer 4 – zu *σχίσμα* vgl. den Ausdruck *scindi non potest* bei Boethius de mus. III 11, Diels Archytas A 19) – gewissermaßen die halbierte Differenz von *as* und *gis* in einem von *d* her nach beiden Seiten konstruierten Quintenzirkel – das „geometrische Mittel" zwischen $n + 1$ und n (Becker a. a. O.). Die „Irrationalität" dieses geometrischen Mittels ist die Bedingung der Möglichkeit von Musik überhaupt (und nicht irgendwelche technischen Apparaturen, psychologistischen Motivationen oder physikalistischen Formeln, wie die modernen Positivisten meinen) – die nichts weiter tut, als diesen irrationalen Punkt in Näherungswerten zu „umspielen" –, ihre „raison d'être". „Gäbe" es diesen irrationalen Punkt anders als im unendlichen Spiel der Näherungswerte, so würde sie mit einem Schlage dahinfallen!

Aus Philolaos erfahren wir ferner, daß das basische Quartintervall ursprünglich *συλλαβή* hieß, d. i. die (elementare) „Zusammennahme", was merkwürdigerweise H. Koller nicht für seine These („Stoicheion" in Glotta 34, S. 161 ff.) ausgenutzt hat, *στοιχεῖον* wäre ursprünglich ein musiktheoretischer Begriff gewesen – = „Tonstufe" – (später sind *στοιχεῖον* und *συλλαβή* bekanntlich „Buchstabe" und „Silbe") – zumal *λαμβάνειν* der technische Ausdruck für die Wahl eines bestimmten Tones ist, so bei Aristoxenos passim. Ich glaube freilich, daß alle diese Begriffe der früh-pythagoreischen Wissenschaft im ganzen angehören und nicht so sehr einer bestimmten Disziplin, daß allerdings hierbei die Musiktheorie vor der grammatischen Sprachlehre rangiert, ja in gewisser Weise überhaupt die erste Wissenschaft ist, wobei andererseits allerdings der ursprüngliche Zusammenhang dieser Wissenschaften – der Vorläufer der *7 artes* – nicht eng genug vorgestellt werden kann.

Schließlich erfahren wir noch bei Philolaos, daß die Quint, als über dem basischen Tetrachord der *συλλαβή* zu konstruieren, *δι' ὀξειῶν* (dor. *δι' ὀξειᾶν*), also „Durchgang durch die oberen Stufen" genannt wurde, was, mit der Bezeichnung des Oktavintervalls als *διὰ πασῶν* zusammen, dann das Bild der Konstruktion der Oktave in der griechischen Musik (= dem, was Timotheos als die Terpandrische Konstruktion der Musik nach dem Prinzip der Tetraktys bezeichnete) abrundet.

Ich fasse zusammen:

1. Die eigentliche Realität in der griechischen Musik ist das System der *τόνοι*; von ihm her muß deshalb, wie Gombosi gesehen hat, das System dieser Musik erfaßt werden.

2. Dieses System der *τόνοι* ist aber nicht, wie Gombosi meint, ein „Transpositionssystem", sondern ein „Positionssystem", in dem allererst die abstrakten, idealen Werte der Tonstufen (die *δυνάμεις*) „in Position(en) gebracht" werden (*τίθενται, κεῖνται ἐπὶ τόνου τινός*).

3. Diese Positionen sind, mit J. Handschin zu sprechen, „Toncharaktere", d. i. (wie Handschin es bezeichnet) das gegenüber Klangfärbung und Tonhöhe *noch* Zentralere in der Musik.

4. Indem sie dieses „*noch* Zentralere" (d. i. mathematisch das System der Proportionen in dem *inneren* Gefüge der Oktave, oben S. 272 – ein solches Gefüge ist die ursprüngliche Bedeutung von *ἁρμονία*), so radikal in den Mittelpunkt stellt, wie keine Musik sonst, weder vorher noch nachher, wird die griechische Musik zur ersten Musik überhaupt, der gegenüber irgendwelche sonstigen, exotischen oder populären Formen diesen griechischen Namen so wenig verdienen, wie die babylonische Mathematik schon eine wirkliche Mathematik, oder die indischen oder chinesischen „Philosophien" wirkliche Philosophien im strengen, griechischen Sinne des *λόγον διδόναι* sind.

Wenn so dieser Aufsatz auf weite Strecken Kritik an dem Werke von Gombosi üben mußte, so darf dieses nicht mißverstanden werden – *ohne* Gombosi hätte auch nicht eine Zeile davon geschrieben werden können, und so ist der Aufsatz gerade in dieser Gestalt gemeint als eine bloße Ergänzung zu Gombosi und damit als tiefstempfundene Huldigung an die Manen dieses Mannes, der als erster einen Nebel durchschaut hat, in dem Generationen von Forschern Irrlichtern nachgelaufen waren.

Nachtrag I

(zu den „uralten Systemen" des Aristides Quintilianus, oben S. 283/4, Anm.)

Aristoxenos wirft seinen Vorgängern, den „Harmonikern" (über diese spricht L. Richter in dieser Zeitschrift XV, S. 210[3], 215[6], 216, 217[4], 218) vor, sie hätten nur das „enharmonische Geschlecht" (in „Diagrammen") behandelt (2, 10 Meib.) und

in diesem nur die Oktav-Systeme (2, 17, 36, 30), unter Weglassung der übrigen *μεγέθη* und *σχήματα*, sowie Vernachlässigung der Lehre von der Zusammenfügung der Intervalle (*σύνθεσις διαστημάτων* 5, 1 ff.), sie hätten überhaupt die Formen nicht systematisch entwickelt (7, 30 ff.), hätten vielmehr in ihren Diagrammen beständig *καταπύκνωσις* getrieben, d. h. willkürlich Vierteltöne aneinandergereiht (7, 25 ff., 28, 1 ff., weiter vgl. 38, 3, 53, 6 ff.), sie hätten die *τόνοι* unsystematisch und willkürlich aufgestellt (39, 15 ff.) und hätten gemeint (40, 28), die „Notations-Lehre" (*παρασημαντική*) wäre schon „Musik-Lehre" (*ἁρμονική*). Wenn man von der polemischen Note absieht, mit der Aristoxenos überhaupt über die von ihm vorgefundene Lage der Musikwissenschaft zu sprechen pflegt, so entsprechen diese Angaben ziemlich genau dem Bilde, das wir uns für die durch diese Systeme dargestellten *τόνοι* aus den Diagrammen der Systeme der *πάνυ παλαιότατοι* des Aristides Quintilianus nunmehr machen können, wenn wir nur bei der Um-schreibung der Systeme in die *τόνοι* das hier jetzt über das Verhältnis von *τόνος* und „System" Festgestellte und die von Gombosi ermittelte Lage der einzelnen *τόνοι* (nach ihrer *μέση*) berücksichtigen.

In den folgenden Tabellen bedeutet *-(e)sis* die Erniedrigung und *-ises* die Erhöhung um einen „Viertelton", es liegt also *asis* zwischen *as* und *a*, *gises* zwischen *g* und *gis (as)* usw.; die für den *τόνος* jeweils charakteristische *διάζευξις* ist durch ◇ gekennzeichnet.

1. (*ἐπανειμένη*) *λυδιστί* („schlaff-lydisch")

System:	*fesis*	*f*	*a*		*h*	*cesis*	*c*	*e*	*fesis*	
benutzte Positionen:	*a*	*besis*	*desis*	◇	*esis*	*e*	*fesis*	*asis*	*a*	

2. *δωριστί*

System:	*g*	*a*	*besis*	*b*	*d*		*e*	*fesis*	*f*	*a*
benutzte Positionen:	*es*	*f*	*fises*	*ges*	*b*	◇	*c*	*cises*	*des*	*f*

3. *φρυγιστί*

System:	*g*	*a*	*besis*	*b*	*d*		*e*	*fesis*	*f*	*g*
benutzte Positionen:	*f*	*g*	*gises*	*as*	*c*	◇	*d*	*dises*	*es*	*f*

4. *ἰαστί*

System:	*e*	*fesis*	*f*	*a*		*c*	*d*
benutzte Positionen:	*fis*	*gesis*	*ges*	*h*	◇	*d*	*e*

5. *μειξολυδιστί*

System:	*e*	*fesis*	*f*	*g*	*a*	*besis*	*b*			*e*
benutzte Positionen:	*f*	*fises*	*g*	*as*	*b*	*hesis*	*ces*		◇	*f*

6. *συντονολυδιστί*

System:	*e*	*fesis*	*f*	*a*		*c*
benutzte Positionen:	*a*	*besis*	*b*	*d*	◇	*f*

(Die Anzahl der benutzten Positionen wird mit den jeweiligen *μεταβολή*-Verhältnissen zusammenhängen.)

Die durch diese „Systeme" bezeichneten *τόνοι* enthalten alle 24 Viertelton-Stufen (d. h. *e fesis f fises ges gesis g gises as asis a besis b hesis h [cesis] c cises des desis d dises es esis [e′]* in unserer Bezeichnung), bis auf das eine *cesis* (zwischen *h* und *c*), dieses aber erscheint nun in dem gegenüber unserem *λυδιστί* (mit *μέση desis*) um eine Quart tieferen, voraristoxenischen *ὑποδωριστί* (mit *μέση asis*), Aristoxenos 37, 30. Diese beiden *τόνοι*, die also je um einen „Viertelton" gegenüber dem sonst bekannten „lydisch" bzw. „hypolydisch" (vor-aristoxenisch „hypodorisch") erniedrigt

sind, werden von Aristoxenos bei der Schilderung des Chaos, das er hinsichtlich der *τόνοι* vorfand (vgl. oben S. 262) den *πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες* zugeschrieben. Diese müssen sich also vorzüglich der *katapýknōsis* schuldig gemacht haben.

Dann stellten wir oben S. 274, 2. fest, daß die Richtung der *μεταβολὴ κατὰ τόνον* – z. B. als Bewegung der *ὑπάτη* von *f* über *g* und *a* nach *b* – dem primären Aufbau des fundamentalen Tetrachords (von der *μέση a* über *g* zum *πυκνόν f – e*) gerade entgegengesetzt ist; man kann daher die Lage des hier gegebenen schlaff-Lydischen (mit *μέση desis* statt sonst *cis*) zwischen normal-Tieflydisch *(μέση cis)*, nach-aristoxenisch „Äolisch", und straff-Lydisch *(μέση d)* vergleichen mit der Lage der *παρυπάτη* des basischen Tetrachords im enharmonischen Genos *(fesis)* zwischen *f* und *e*! – ein weiteres Anzeichen für die durchgehende Grund-Konzeption des Systems der antiken Musik in den 1200 Jahren von dem Terpandrischen Schöpfungs-Akte bis zu Boethius hin (selbst Gombosi scheint nach seiner Bemerkung darüber auf S. 41 unten den Aufbau der griechischen Musik auf dem Tetrachord für eine Art von geschichtlichem Zufall zu halten – etwa so wie Darwin sich die „Entstehung der Arten" dachte).

Es sollten nunmehr, nachdem die „Diagramme" der Systeme der *πάνυ παλαιότατοι* in ihrem Aufbau verständlich geworden sind, die Angaben des Aristoxenos über die *ἁρμονικοί*, in Verbindung mit diesem Bericht des Aristides, systematisch konfrontiert werden mit dem, was Instrumentenkunde und die griechische Notenschrift uns dazu zu lehren vermögen, die Sachs und in seiner Nachfolge Gombosi bereits mit so sichtbarem Erfolge auszuwerten begonnen haben. Sicherlich würde dann viel deutlicher noch herauskommen, wie sehr einerseits Aristoxenos und andererseits Ptolemaios, gegenüber solchen „nivellierenden" Tendenzen in den ihnen voraufgehenden Jahrhunderten, jeweils eine „Reaktion" bedeuten, im Sinne einer Rückbesinnung auf die Ur-Intuition der griechischen Musik – die „Harmonie" als die „harmonisch", d. h. nach einer naturgegebenen Notwendigkeit differenzierte Proportionalität in der inneren Unendlichkeit der „Oktave". Schon jetzt sehen wir deutlicher das Verfahren des Aristoxenos gegenüber den von ihm so hart kritisierten Vorgängern. Z. B. wenn er den *cis-τόνος* (tieferes Lydisch) „äolisch" nennt, wie er seitdem dann heißt, ist offenbar die Bezeichnung des *gis-τόνος* als „hypoäolisch" (d. h. zu dem alten *a*-Äolischen etwa so sich verhaltend, wie voraristoxenisches „hypodorisch" *[a,* ev. *asis]* zu „dorisch" *[b]*) ursprünglicher als die Versetzung des äolischen *τόνος* von *a* nach *cis*, während bei den anderen *ὑπο*-Tonoi des Aristoxenos (hypodorisch, hypoiastisch, hypolydisch) der *ὑπο*-Tonos sekundär ist.

Wir sehen jetzt auch, was die Bezeichnung *γένος ἐναρμόνιον* und ihre Gleichsetzung mit *ἁρμονία* eigentlich meint – es handelt sich einmal um die 24 Stufen der *καταπύκνωσις*, und dann sehen wir, wie die *μεταβολή* in diesen Systemen der *πάνυ παλαιότατοι* nur bei *δωριστί* ein wenig nach unten (bis *es*) und bei *λυδιστί* ein wenig nach oben (bis *a'*) über die „charakteristische Oktave" *(f – f')* hinausgreift – während das *γένος διάτονον* die *μεταβολή* zwischen den Oktaven des *τέλειον σύστημα* vollständig durchführt. Die *ἁρμονικοί* des Aristoxenos führen also ihren Namen mit vollem Recht, und ferner passen die Lagen von „dorisch" und „lydisch" zu den Angaben über den Charakter dieser „Harmonien" bei Plato und Aristoteles (Gombosi, S. 90/91).

Schließlich noch eine Bemerkung zu dem Satze oben S. 150: für Aristoxenos darf man voraussetzen, daß ihm die wichtigsten Quellen für das ursprüngliche System und seine Geschichte noch zugänglich waren. Eine Analogie dazu bildet die Geschichte der Geometrie. Die Bearbeitung dieser war von Aristoteles dem „Mitschüler" des Aristoxenos, Eudemos von Rhodos, übertragen worden. Dessen Kenntnis und sorgfältige Benutzung der Quellen zeigt sich z. B. darin, daß er nicht nur über die Lehren des Thales, sondern sogar über ihre, von der späteren abweichende Formulierung Bescheid wußte (van der Waerden, *Erwachende Wissenschaft*, Basel 1956, S. 146). Zuletzt handelt über die Authentizität der Berichterstattung des Eudem im allgemeinen von Fritz, Archiv für Begriffsgeschichte I., hg. v. E. Rothacker, Bonn 1955, S. 78.

Nachtrag II

Da die entscheidende Stelle für die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* bei Aristides Quintilianus (p. 18) bei Gombosi (S. 86[1]) nicht genau genug interpretiert ist, sei sie hier noch einmal wiedergegeben: *ἐκ δὴ τούτου φανερὸν ὡς καὶ ταυτὸν ὑποθεμένοις σημεῖον πρῶτον, ἄλλοτε ἄλλῃ δυνάμει φθόγγου κατονομαζόμενον, ἐκ τῆς τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας τὴν τῆς ἁρμονίας ποιότητα φανερὰν γενέσθαι συμβαίνειν*, d. h.: hieraus ist klar, wie, auch wenn man (*καὶ!*) dasselbe Notenzeichen als Ausgangspunkt nimmt (z. B. das *f* in den Hochstimmungssystemen Gombosis) und es jeweils mit einem anderen Tonwert benennt, aus der Reihenfolge der Tonstufen der Charakter der Oktave (als Tonart) klar wird. Z. B. ist *f – f′* „dorisch", wenn die Reihenfolge der Tonstufen so ist, wie im „System" *e – e′* (d. i. *e f g a h c d e;* d. h. also, wenn ich dem „ersten Notenzeichen" [*σημεῖον πρῶτον*], statt *παρυπάτη* [*f*], den „Wert" *ὑπάτη* [*e*] gebe), aber „phrygisch", wenn ich ihm den Wert *λιχανὸς ὑπατῶν* (unteres *d*) gebe usw. (vorausgesetzt, daß ich, wie Aristides es hier tut, das „vollständige System" *A – a′*, mit der mittleren Oktave *e – e′*, zur Definition der *τόνοι* verwende, was an sich willkürlich ist, wie die Definition der Systeme der *πάνυ παλαιότατοι*, Nachtrag I, zeigt). Das Entscheidende liegt darin (und dieses ist für den Modernen so schwer zu verstehen, daß man gar nicht oft genug darauf hinweisen kann), daß der griechische Musiker (und zwar nicht bloß der Theoretiker, sondern jeder, der Musik macht und der sie verstehen will) gewissermaßen auf zwei Ebenen sich bewegt, der Dimension des realen Klanges (gedacht als eine Folge von „Positionen") und der Dimension der diesen Klängen oder Positionen zuzuweisenden Werte, Funktionen, oder wie man sie nennen will (*δυνάμεις*). Aristides stellt sich hier den „Klang" als durch das Notenzeichen (*σημεῖον*) repräsentiert vor (das ja, wie Sachs gezeigt hat, eine praktische Anweisung für die Wiedergabe des Tones gibt, oben S. 267[1]), den „Wert", die *δύναμις φθόγγου* aber durch den „Namen" der gemeinten Tonstufe (*ἄλλοτε ἄλλῃ δυνάμει φθόγγου κατονομαζόμενον*) dargestellt. Das Notenzeichen übernimmt dann also, in einem durch das „System" geregelten Turnus, je verschiedene „Ämter", „Befugnisse", „Rollen", oder wie man es nennen will (das System regelt die Kompetenzverteilung – auch das römische Recht ist ja, wie man immer mehr einsieht, griechischem Denken entsprungen).

Nachtrag III

Im „Staate" 672 C/D und 673 C/D bezeichnete Plato die *αἴσθησις ῥυθμοῦ καὶ ἁρμονίας*, das „Gefühl für Rhythmus und Harmonie", wie es im gestalteten Tanz und Gesang des Chores (*ὄρχησις* bzw. *χορεία*) vor allem sich verwirklicht, als das den Menschen Auszeichnende – während das Tier in seinen Sprüngen einfach seiner „Natur" folgt (*κατὰ φύσιν πηδᾶν εἰθίσθαι*). Das menschliche „Gefühl" für Rhythmus und Harmonie ist hierbei als ein aktiv sich auswirkendes Gefühl zu denken, das die Bewegungen der Glieder und den Klang der Stimme und des Instrumentes kontrolliert und gestaltet. Das liegt schon grammatisch in dem Medium *αἰσθάνεσθαι*, das ein sog. „dynamisches" Medium ist (vgl. etwa *πολιτεύω* „bin Bürger", dagegen *πολιτεύομαι* „betätige mich als Bürger", Schwyzer, Griechische Grammatik II, 222, auch ebenda S. 229 *θεάομαι, σκέπτομαι*, lat. *meditor*); nach W. Jaeger, Paideia II (1944), S. 29, gehört *αἴσθησις* als Ausdruck für das „diagnostische" Urteil der medizinischen Fachsprache an (Jaeger übersetzt es mit „sicherer Takt"),

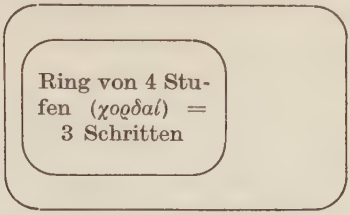
es ist also jedenfalls ursprünglich nicht die bloß „rezeptive“ *Sinnlichkeit* Kants (dazu wird es erst im Laufe der Philosophiegeschichte, als Gegenspieler der immer aktiver und „subjektiver“ werdenden *Vernunft*), sondern ein Empfinden, das die Sinnlichkeit zur Gestalt zu verbinden und zu entbinden vermag. (Weiteres darüber in dem oben in Aussicht gestellten Aufsatz „Musiké und Logos“.) Die Gestalt findet ihre Prägung im „Namen“. Die Form selbst aber ist in unserem Falle ein Gefüge mathematischer Verhältnisse (*λόγοι*), die in einem Durchgange realisiert werden. In dem System der griechischen Musik ist dieses Verhältnis eines ruhenden Systems aller Möglichkeiten der Durchgangsverhältnisse (*διαστήματα* „Intervalle“) und ihrer Realisierung in der Bewegung in einer genialen Klarheit und Einfachheit zur Darstellung gebracht, die dem griechischen Empfinden für Maß und Gleichgewicht entspricht.

Das entscheidende Moment im Aufbau des Systems, das bis jetzt nicht genügend Beachtung gefunden hat, liegt im Parallelismus des Begriffspaares *σύμφωνον/διάφωνον* (dazu AfMw XIV, S. 151 f.) einerseits und der „fixen“ und beweglichen Tonstufen (*ἑστῶτες* oder *μένοντες* und *κινούμενοι* bzw. *φερόμενοι*) andererseits. Die *ἑστῶτες* sind nicht nur das feste Gerippe des Systems an sich – sie sind – als *σύμφωνοι* – zugleich die Orientierungspunkte für den „Durchgang“ durch die Systeme in den *τόνοι* (und weiter natürlich zugleich für das „Stimmen“ der Instrumente).

Die „Oktave“ des *διὰ πασῶν* (= vollständigem Durchgang) bildet, wie wir sahen (oben S. 160) gewissermaßen einen Kreis, in dem mit dem 7. Schritt die gleiche „ideale“ Stufe wieder erscheint. Dasselbe gilt aber auch, in abgewandelter Form, für das Tetrachord der „Quart“ (*διὰ τεσσάρων*): mit dem dritten Schritt = 4. Stufe (*χορδή*) kommen die „auseinander-tönenden Klänge“ (eben dieses bedeutet ja *διάφωνοι φθόγγοι*) wieder „zusammen“ – eben als *σύμ-φωνοι*.

Die (wieder) „zusammen-klingenden“ Tonstufen müssen, ihrer Natur nach, „fix“ sein – während die „auseinander-klingenden“ *διάφωνοι* vielmehr gerade als „bewegliche“ dieser ihrer Natur besser entsprechen. Gerade hierin zeigt sich besonders deutlich, wie und wie sehr die griechische Musik, wohl allein von allen „Musiken“, die es gibt und je gegeben hat, ihrem inneren Kern und Wesen – ihrer *φύσις* – nach *nicht* empirisches Spiel mit der Annehmlichkeit des buntem Klanges (als Spiel der „Consonanzen“ und „Dissonanzen“), sondern, zunächst instinktiv, und dann mehr und mehr bewußt, eine in die Materie der Sinnlichkeit hineinprojizierte und -konstruierte ideale („apriorische“) Form ist: das „Tetrachord“ der Quart bildet in dem Ring der Oktave einen inneren Ring, wobei die Verschiebung dieses inneren Ringes im Verhältnis zum äußeren die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* (oben S. 274), die Variabilität der beiden inneren Stufen des Tetrachordes im Verhältnis zu den beiden äußeren aber die *μεταβολὴ κατὰ γένος* (oben S. 275) hervorbringt:

Ring von 8 Stufen (χορδαί) = 7 (mehr oder weniger ungleichen) Schritten



(Die Zeichnung soll nicht räumlich, sondern quasi-zeitlich verstanden werden: es handelt sich um das Durchlaufen eines „Turnus" von 7 idealen Funktionen, dessen Maß der τόνος = „Ganz-Ton" ist, zunächst indem der Turnus des äußeren Ringes den zweimaligen Durchlauf des inneren Ringes um einen τόνος überschreitet.)

Wenn und soweit man unter „Sprache" ein lebendig funktionierendes System des Ausdrucks und der Mitteilung verstehen kann, haben die griechischen Musiker ihre Formen mit Recht als eine Art von „Sprache" verstanden (vgl. oben S. 277 ff.). Dann aber ist das durchkonstruierte System der griechischen Musik die erste „Grammatik", die es nicht mit einer „Sprache" als einem vorgefundenen Ausdrucks- und Mitteilungs-System zu tun hat, sondern die solche Systeme des Ausdrucks im wesentlichen aus einer inneren Notwendigkeit der Sache heraus zu entwickeln unternimmt – eine Grammatik, die man wegen ihres „apriorischen" Charakters auch als „Logik" bezeichnen könnte – eine Logik dann freilich, die nicht die Norm des Urteilens als Erkenntnis eines So-Seins angibt, sondern die Norm der Möglichkeiten eines geordneten Ablaufes von „Stimmungen" (d. i. „ontologisch" das „Verstehen" einer „Befindlichkeit" nach Heidegger): „existenziale", nicht „kategoriale" Logik.

Haydns Oratorium „Il ritorno di Tobia“, seine Entstehung und seine Schicksale

von

ERNST FRITZ SCHMID

Das apokryphe Buch Tobias aus dem Alten Testament mit seinen gemütvollen Erzählungen aus dem Leben einer israelitischen Familie bildete einen beliebten Stoff des italienischen Oratoriums der Barockzeit. Schon lange vor Haydn sind von vielen Meistern des 18. Jahrhunderts Tobias-Oratorien überliefert, so von dem Römer Carlo Francesco Cesarini del Violino (Prag 1714), den Neapolitanern Giuseppe Porsile (Wien 1720) und Francesco Feo (um 1730 ?), dem Venezianer Antonio Lotti (Bologna 1723), dem Spanier Don Francisco Saverio Garcia (Rom 1752, bzw. Terni 1773), dem Römer Giovanni Battista Casali (Bologna 1761) und dem in Italien wirkenden Böhmen Joseph Mysliweczek (Padua 1769) [1]. Im barocken Wien scheint der Gegenstand besonders beliebt gewesen zu sein. Vor dem Wiener *Tobia* (1720) von Giuseppe Porsile, dessen Text der kaiserliche Hofpoet Apostolo Zeno verfaßt hatte, schrieb sein Vorgänger als kaiserlicher Hofkomponist, der Venezianer Carlo Agostino Badia, für Wien ein Oratorium *Il ritorno di Tobia* auf einen Text von A. del Negro, das 1698 und 1707 in Wien in zwei Fassungen zur Aufführung gelangte; ihm folgte 1733 der Wiener Hofkomponist Georg Karl Reutter d. J. mit einem *Ritorno di Tobia* auf einen Text Claudio Pasquinis [2].

Mit der Titelfassung *Il ritorno di Tobia* und mit Haydns Lehrer, dem jüngeren Reutter, sind wir der Sphäre des Meisters schon nahegerückt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Haydn das Werk seines Lehrers gekannt hat. Fünf Jahre nach dem *Tobia* von Mysliweczek, dessen anderes Oratorium, *Abramo ed Isacco* nach Worten Pietro Metastasios, nicht nur Mozart, sondern auch

---

[1] A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 202, 238, 246; H. Riemann, *Opern-Handbuch*, Leipzig 1887, S. 561, 851; R. Eitner, *Quellenlex.* III, S. 413; IV, S. 148; VII, S. 7.

[2] E. Halfar, *Carlo Agostino Badia*, MGG I, Sp. 1066f.; Riemann, a. a. O., S. 561. C. Schmid, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano 1937/38, nennt dafür den Wiener Hofpoeten Giov. Batt. Lampugnani.

Haydn zu Unrecht zugeschrieben wurde[1], schrieb Haydn sein erstes Oratorium, fast ein Vierteljahrhundert vor *Schöpfung* und *Jahreszeiten*[2]. Es entstand im Winter 1774/75 im wesentlichen wohl zu Eszterháza in Westungarn, nahe dem Neusiedler See, wo sein Herr, Nikolaus Fürst Eszterházy, meistens zu residieren pflegte. Das Libretto hatte ein älterer Bruder des Komponisten und großen Haydnverehrers Luigi Boccherini geschrieben, der Sänger, Tänzer, Geiger und Schauspieler Giovanni Gastone Boccherini aus Lucca, der als Hoftheaterdichter in Wien lebte und sich dort als Librettist Florian Gassmanns (*I Rovinati,* 1772) und Antonio Salieris (*La fiera di Venezia,* 1772) bekannt gemacht hatte[3]. In den Literatenkreisen der Zeit war er als Mitglied der italienischen „Accademia degli Arcadi“ mit dem Dichternamen „Aegindo Bolimeo“ bekannt[4].

Den Anlaß zu Haydns Komposition bot seine Bewerbung um die Aufnahme in die 1771 von Hofkapellmeister Florian Gassmann „zum Unterhalt ihrer Witwen und Waisen errichtete Tonkünstlergesellschaft“ in Wien[5]. Diese musikalische Gesellschaft pflegte seit ihrem Bestehen und noch bis zum Jahre 1808 in Wien in jährlichen Aufführungen zur Advents- und Fastenzeit vor allem das geistliche Oratorium in italienischer Sprache, wie es am Kaiserhof seit Ende des 17. Jahrhunderts eine besonders geprägte und reiche Tradition besessen hatte[6]. Vor Haydns *Tobia* waren von der Gesellschaft gleichfalls Oratorien mit alttestamentlichem, nur ausnahmsweise auch mit christlich-legendärem Vorwurf aufgeführt worden: 1772 Gassmann/Metastasios *Betulia liberata* und Hasse/Metastasios *Santa Elena al Calvario,* 1773 neben einer Wiederholung des letzteren Werkes Dittersdorfs *Ester,* 1774 Bonnos *Giuseppe riconosciuto* und Hasse/Pallavicinis *Cantico dei tre fanciulli*[7].

Haydn/Boccherinis *Ritorno di Tobia* fügte sich der Linie dieser Tradition zwanglos ein. Was für den Dichter in vollem Umfang gilt, der das Konzept der hergebrachten Anlage des neapolitanischen Oratoriums (Arienketten, unterbrochen durch ausgedehnte Rezitative, mit chorischem Auftakt und

---

[1] C. F. Pohl, *Joseph Haydn,* Bd. II, Leipzig 1882, S. 71; Riemann/Einstein, *Musiklexikon,* 11. Aufl., S. 1241.

[2] Die erstmalige Veröffentlichung der Partitur des Werkes durch das Joseph-Haydn-Institut in Köln (*Joseph Haydn, Werke,* Reihe XXVIII, Bd. I, vorgelegt von E. F. Schmid) steht bevor.

[3] A. Bonaventura, *Boccherini,* Mailand u. Rom 1931, S. 8f.; Riemann, a. a. O., S. 156; K. M. Komma u. J. La Rue in MGG IV, Sp. 1434.

[4] Dies geht aus der Notiz im ital. Text eines gedruckten Werbezettels der Wiener Aufführung von Haydns *Il Ritorno di Tobia* aus dem Jahr 1808 hervor; Exemplar in den Samml. d. Ges. d. Musikfr. Wien.

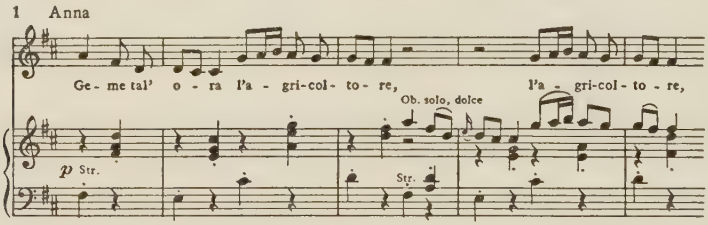
[5] G. A. Griesinger, *Biogr. Notizen über Joseph Haydn,* Leipzig 1810, S. 25; G. Carpani, *Le Haydine,* [2]Padua 1823, S. 165.

[6] H. Schnoor, *Das Oratorium im 18. Jh.,* in: Adlers *Handbuch der Musikgeschichte,* Frankfurt a. M. 1924, S. 636ff; Schering, a. a. O., S. 162ff., 195-214.

[7] C. F. Pohl, *Denkschrift aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät,* Wien 1871, S. 57f.

Abgesang) genau befolgte, trifft nicht im selben Grad für den Komponisten Haydn zu. Zwar mußte er sich durch das neapolitanische Modell der Form und die verhältnismäßige Unergiebigkeit einer undramatischen Handlung vielfach beengt fühlen. Aber der immerhin schon mehr als vierzigjährige Meister, der schon 1767 sein *Stabat mater* vollendet und Hasse vorgelegt hatte[1] und um die Zeit, als er seinen *Tobia* abschloß, schon mit den Entwürfen zur zehnten seiner italienischen Opern für das fürstliche Hoftheater zu Eszterháza, zum *Dramma giocoso* seines *Incontro improvviso,* beschäftigt war, verstand es, die hergebrachte Oratorienschablone immer wieder mit lebendigem Gefühl und persönlichem Ausdruck zu erfüllen. Dies gilt nicht nur von den kraftvollen Chören, die er später noch um zwei besonders wertvolle bereicherte, sondern auch für die Rezitative, die sich trotz sparsamst verwendeter Mittel bei näherem Zuhören als meisterhaft dem dramatisch-lyrischen Wesen des Vorgangs und der Empfindung der handelnden oder betrachtenden Personen angepaßt erweisen. Nicht zuletzt gilt es aber auch für so manchen prächtig gelungenen Wurf unter den zahlreichen und abwechslungsreichen Arien des Werkes.

Hin und wieder klingt schon in diesem Erstling unter Haydns Oratorien das musikalische Naturgefühl des frommen Meisters der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* an, wie etwa im bukolischen Gesang der Solo-Oboe bei der Schilderung der Arbeit des Landmanns in der ersten Arie der Anna („Sudò il guerriero"):



Haydns kindliche Frömmigkeit fühlte sich von der Gemütstiefe der Tobiaslegende unmittelbar angesprochen; das kommt trotz des strengen Kanons des italienischen Oratoriums immer wieder zum Ausdruck. Sein frommer Dank für das geschaffene Werk am Ende der eigenhändigen Partiturniederschrift hat denn auch diesmal eine besonders ausführliche Form gefunden: „Deo, et Beatissimae Virgini Mariae et omnibus Sanctis sint laudes". Während der Niederschrift beschäftigten ihn religiöse Gedanken aus der Liturgie der römischen Kirche; seine Notierungen von Stichworten aus dem Hymnus „Pange lingua" in der Partitur einer der Arien des Erzengels Raphael („Come se a voi parlasse") sind kaum anders zu deuten. Hier notiert er beim Beginn des

[1] A. Valko, *Haydn magyarorszagy müködese a levéltári akták tükrebén,* Kodaly-Festschrift, Budapest 1957, S. 651.

Presto mit der Schilderung der Schrecken des Weltuntergangs über die von ihm mit „un di sanguigna e torbida“ textierte Gesangsstimme die Worte „et antiquum“ [sc. documentum] und später ebenso bei der Verkündigung der ewigen Dauer des Gotteswortes („ma le parole vere del sommo Dio“) die Worte „sensuum defectui“. Um eine geplante Umtextierung für kirchliche Zwecke kann es sich hier nicht handeln, weil diese sowohl dem Affekt der Musik als der Metrik von Text und Tönen widerstrebt. Unwillkürlich denken wir bei solchen Erscheinungen an Haydns österreichischen Landsmann Anton Bruckner, mit dem ihn trotz großer Unterschiede von Zeit und Persönlichkeit mehr verbindet, als man zunächst annehmen möchte.

Die weltfromme katholische Kirchenmusikpflege Österreichs hat sich schon zu Lebzeiten Haydns einer ganzen Anzahl von Arien und Chören seines Tobiasoratoriums mit unterlegten Texten zum kirchlichen Gebrauch angenommen. Dies gilt für die Arie des Raffaelle „Anna m'ascolta“ (= „Jesu redemptor“ bzw. „Recte beatum“)[1], die Arie des Tobia „Quando mi dona un cenno“ (= „Jesu spes poenitentium“)[2] und das Quartett mit Chor „Odi le nostre voci“ (= „Audi clamorem nostrum“)[3], alle aus dem I. Teil des Oratoriums; ferner gilt es aus dem II. Teil für das Duett von Anna und Tobia „Dunque oh Dio“ (= „Nunc tuo nomini, oh sponsa Domini“)[4], die Fuge des Schlußchors „Offerem gloria maggiore“ (= „Halleluja, seinem Namen sei Preis“)[5] und für den nachkomponierten Chor „Svanisce in un momento“ (= „Insanae et vanae curae“ bzw. „Justorum animae“ oder „Salve regina“)[6]. Die frühesten Quellen dieser Umtextierungen, die zugleich für die Beliebtheit von Haydns erstem Oratorium in jener Zeit zeugen, stammen schon aus dem Jahr 1785.

Für ein Sondergebiet der musikalischen Aufführungspraxis seiner Zeit erweist sich Haydns eigenhändige Niederschrift seines Tobiasoratoriums als besonders aufschlußreich: für die virtuose Improvisation des italienischen Ziergesangs. Ein glücklicher Zufall hat uns in Pariser Privatbesitz des Meisters Niederschrift einer der Tenorarien in einer ungemein reich ausgezierten

---

[1] Elssler-Kopie in der Nationalbibl. Wien und Kopie aus dem 18. Jh. im Stift Seitenstetten.

[2] Kopie in Stift Seitenstetten (1786).

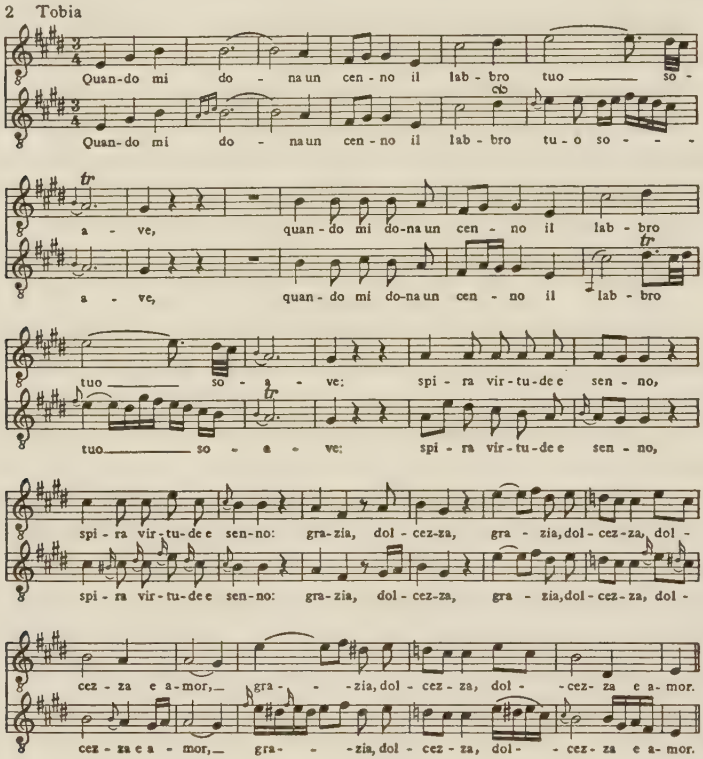
[3] Pohl, *Haydn*, Bd. II, S. 71, 340, Anhang S. 11, Nr. 13.

[4] Kopie im Musikarchiv der Wallfahrtskirche Mariazell (1785).

[5] Pohl, *Haydn*, Bd. II, S. 71, 340, Anhang S. 11, Nr. 15.

[6] Als „Salve regina“ in Kopie des 18. Jh.s im Musikarchiv der Wallfahrtskirche Mariazell, als „Justorum animae“ in Kopie des Stifts Kremsmünster. Die Fassung als sog. „Sturmchor“ mit dem Text „Insanae et vanae curae“ (Kopien von 1802 in Stift Melk, von 1804 in Stift Göttweig, weitere in den Stiften Seitenstetten, Lilienfeld, Kremsmünster, Ottobeuren) war bes. seit der Druckausgabe Breitkopf & Härtels vom November 1809 (Pl. Nr. 1433) mit dem zusätzlichen deutschen Text „Des Staubes eitle Sorgen“ weit verbreitet; vgl. H. v. Hase, *Joseph Haydn u. Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1909, S. 58. Es existierte noch eine weitere deutsche Textierung („Im Augenblick entschwindet“); vgl. Pohl, Bd II, S. 201.

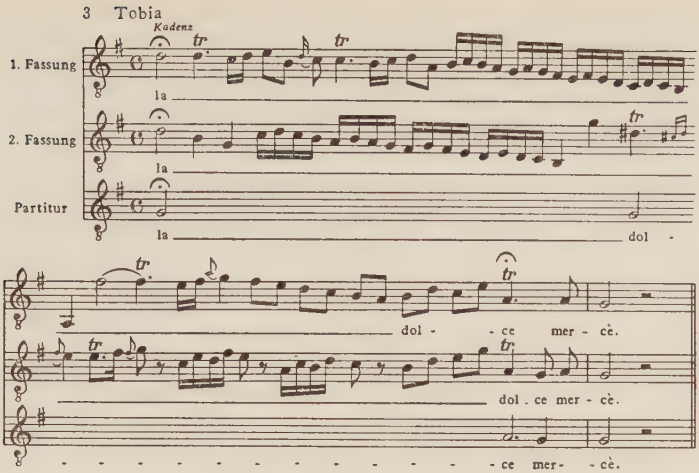
Fassung und mit doppelter Kadenz erhalten, die ohne Zweifel für eine der von ihm dirigierten Wiener Aufführungen und für einen ganz bestimmten Sänger gedacht war. Wir nehmen an, daß dieses Particell durch eine Umbesetzung bei der Wiener Aufführung von 1784 bedingt war, von der noch die Rede sein wird. Es handelt sich um die Arie des Tobia „Quando mi dona un cenno" aus dem I. Teil. Der Beginn der Singstimme lautet in beiden Fassungen:



Dieselbe Handschrift bietet, gleichfalls in doppelter Ausführung, die von Haydn verfaßte und niedergeschriebene Gesangskadenz zur Arie des Tobia im II. Teil („Quel felice nocchier"); vgl. Beisp. 3 auf S. 297.

Wir wissen damit in allen Einzelheiten, wie der damalige Zeitgeschmack sich die kolorierte Ausführung der virtuosen Arienpartien dachte und wie sie ein Meister vom Range Joseph Haydns für die Auszierung seiner einfachen Niederschrift selbst verlangte.

Die Uraufführung des Oratoriums im k.k. privilegierten Schauspielhaus nächst dem Kärntnertor zu Wien im Rahmen der Fastenaufführungen der erwähnten Tonkünstlersozietät leitete Haydn zu ihren Gunsten am 2. und 4. April 1775 persönlich. Von den fünf Gesangssolisten dieser denkwürdigen



Aufführung gehörten drei dem Personal der von Haydn geleiteten Hofoper von Eszterháza an: die Sopranistin Maria Magdalena Friberth geb. Spangler (Sara), ihr Gatte, der von Haydn besonders geschätzte Tenor Carl Friberth (Tobia)[1] und der Bassist Christian Specht (Tobit); hinzu traten zwei Wiener Kräfte mit der Altistin Margarethe Spangler, einer Schwester der Maria Magdalena, in der Rolle der Anna, und die Sopranistin Barbara Teyber in derjenigen des Azaria/Raffaelle. Die Zahl der Mitwirkenden belief sich, „Instrumenten und Singstimmen gerechnet“, auf mehr als 180 Personen. Neben dem Orchester war also noch ein großer Chor aufgeboten. Bei der ersten Wiedergabe am 2. April spielte nach dem Brauch der Gesellschaft in der Pause zwischen dem I. und II. Teil Haydns Konzertmeister, der fürstlich Eszterházysche Kammervirtuose Luigi Tomasini, ein eigenes Violinkonzert, bei der Wiederholung am 4. April trat an seine Stelle der Solocellist der fürstlichen Kapelle, Franz Xaver Hammer, genannt Marteau, mit einem Cellokonzert. Beide Instrumentalisten waren zugleich auswärtige Mitglieder der Wiener Tonkünstlersozietät; mit ihnen hatte sich Haydn zugleich tüchtige und bewährte Konzertmeister für seine Uraufführung gesichert[2].

Eine Wiener gelehrte Zeitung berichtet über die Aufführung, welche der Gesellschaft die bemerkenswert hohe Summe von 1712 Gulden Reingewinn einbrachte:

„Der berühmte Herr Kapellmeister Hayden hat durch das von ihm in Musik gesetzte und den 2. und 4. dieses aufgeführte Oratorium, genannt: Die Wiederkehr des Tobias allgemeynen Beyfall erhalten, und seine bekannte Geschicklichkeit abermals auf der vortheilhaftesten Seite gezeiget. Ausdruck, Natur und Kunst war

[1] Vgl. unten S. 302, Anm. 6, nach A. Valko a. a. O.

[2] Nach dem zweisprachig (ital./deutsch) gedruckten Werbeblatt und Programmzettel der Uraufführung in den Samml. d. Ges. d. Musikfr. Wien; vgl. auch Pohl, *Haydn,* Bd. II, S. 68.

durchgängig in seiner Arbeit so fein verwebt, daß die Zuhörer das eine lieben und das andere bewundern mußten. Besonders glühten seine Chöre von einem Feuer, das sonst nur Händeln eigen war, kurz, das gesammte, außerordentlich zahlreiche Publikum wurde entzückt und Hayden war auch da der große Künstler, dessen Werke in ganz Europa beliebt sind, und in welchem Ausländer das Originalgenie dieses Meisters erkennen."

Der Würdigung ist ein Lobgedicht auf Haydn beigegeben, dessen Vergleiche mit Händel, Bach und Gluck an ihren Wiener Vorkämpfer Gottfried van Swieten, Haydns Gönner und späteren Textdichter seiner *Schöpfung* und *Jahreszeiten,* als Verfasser denken lassen:

O Künstler, dessen Harmonie die Seelen
Der Fühlenden zum Himmel hebt,
Der unsrer Väter Thaten melodisch zu erzählen
Die heil'ge Asche neu belebt;
Dein Geist sezt durch des Nachruhms goldne Ehre
Nächst Händeln Dir ein Monument,
Und hebt Dich in die hohe Sphäre
Wo Gluck und Bach die Bahn nur kennt.[1]

Erst mehr als drei Jahre nach dieser Aufführung entschloß sich merkwürdigerweise die Tonkünstlersozietät, Haydn, der ihr solche ideellen und materiellen Erfolge verschafft hatte und sich nun erneut auf seine „schon erworbenen Meriten" berief, als Mitglied aufzunehmen, obwohl er nicht in Wien ansässig war und aus diesem Grunde eine Taxe von 300 Gulden hätte erlegen müssen. Dies veranlaßte ihn zu der stolzen Bemerkung: „Ich bin durch meine wenigen Werke nur gahr zu einheimisch; wann schon der Verfasser nicht, so seind doch fast in allen Musicken seine Kinder zugegen, und verschaffen vielen nützliche Beyträge"[2]. Haydn hatte sich erboten, gegen Erlaß der Taxe „künftighin auf allmaliges Verlangen der Societät ein Oratorium, Cantate, Sinfonie oder Chori etc. zu den musicalischen Societäts-Academien zu componiren." Als man ihm aber die Unterschrift eines ausdrücklichen Reverses hierüber abnötigen wollte, zog er, wohl auch auf Wunsch seines fürstlichen Herrn, der ihm keine anderweitigen Bindungen solcher Art gestatten mochte, seinen Aufnahmeantrag in einem sehr energisch gehaltenen Schreiben wieder zurück. Erst 1797 ist der Meister dann mit allen Ehren unentgeltlich als „perpetuirlicher Assessor senior" in die Sozietät aufgenommen worden[3].

Da er aber trotz seiner Verstimmung angeboten hatte, „wenn es anderst Zeit und Umstände mir erlauben werden, für die Wittwen verschiedene piècen neu und unentgeltlich zu verfassen", wandte sich die Sozietät 1781 wieder an ihn. Man bot ihm an, das Oratorium *Il ritorno di Tobia* wieder aufzuführen, wenn er sich entschließe, verschiedene Änderungen anzubringen. Das Proto-

---

[1] *Realzeitung,* Wien, Jg. 1775, 14. Stück vom 6. 4. 1775, S. 219.

[2] Brief Haydns an den Sekretär der Gesellschaft, den Violinisten der Hofkapelle Thaddaeus Huber (Estoras, 4. Febr. 1779).

[3] Pohl, *Denkschrift,* a. a. O., S. 20ff., 23f.

koll der Gesellschaft hält seine Antwort fest: „Wenn ihme Societät Benefice-Billetten oder eine andere Bonification für seine Mühe und Spesen versichern würde, er sowohl die Symphonie [d. h. die Ouverture] als Chori abzukürzen, und auch die Proben und Productionen selbst zu dirigieren übernehmen wollte, indeme er sich schmeichelt, daß die Societät seiner großen Bekanntschaften und allgemein guten Rufes wegen schon um 100 Ducaten mehr einnehmen könnte.“ In einer Sitzung vom 25. Oktober 1781 beschloß die Gesellschaft aber, „diesen Prätensionen wegen künftiger Folgen auszuweichen“. Die geplante Aufführung im Rahmen der Adventskonzerte wurde mit der Begründung fallen gelassen, daß es an einer geeigneten Altistin für die allerdings sehr anspruchsvolle Partie der Anna fehle[1]. Man gab statt dessen wieder, wie schon 1772 und 1773, Johann Adolf Hasses *Santa Elena al Calvario*[2].

Die nächste nachweisbare Aufführung von Haydns *Ritorno di Tobia* brachte das Jahr 1784, aber nicht in Wien, sondern merkwürdigerweise in der portugiesischen Königsresidenz Lissabon. Hier blühte seit der Regierungszeit des Königs José I. (1714–1777) die Pflege der italienischen Oper und unter seiner kirchenfrommen Nachfolgerin Maria I. noch mehr das Oratorium neapolitanischer Prägung, auch wenn sich als Komponisten auf dem letzteren Gebiet portugiesische Meister hervortaten, wie 1778 Antonio da Silva mit einem *Gioas rè di Giuda,* 1783 Cordeiro da Silva mit einer *Salomé* und Luciano Xavier dos Santos mit einer *Passione di Gesù Christo*[3]. Im Jahr also nach der Aufführung der letzteren beiden Werke einheimischer Künstler, am 19. März 1784, wurde Haydns *Ritorno di Tobia* in italienischer Sprache und in etwas gekürzter Form – es fehlten aus dem I. Teil die sonst so beliebte Arie der Anna „Ah gran Dio“ samt dem zugehörigen Rezitativ und aus dem II. Teil die Arie des Raffaelle „Come se a voi parlasse“ – in Lissabon aufgeführt.

Die Aufführung erfolgte durch die kgl. portugiesische Hofkapelle im Ajuda-Palast zum Namenstag von Don Giuseppe, Prinzen von Brasilien. Die Solopartien für Sopran und Alt übernahmen dabei Kastraten. Die Partie der Sara sang Giovanni Ripa, diejenige des Azaria/Raffaelle Vincenzo Marini, die Partie der Anna Anzano Ferracuti. Als Tobia trat Carlo Reyna, als Tobit Innocenzo Schettini auf[4].

---

[1] In der Tat wurde die Rolle der Anna schon früh gelegentlich einer Sopranistin übertragen. Eine Partiturkopie mit zugehörigem Stimmenmaterial, entstanden um 1784 oder bald darauf, die noch 1939 in der seither leider dezimierten Exner-Sammlung der Zittauer Christian Weisse-Bibliothek verwahrt war, zeigte die Partie der Anna in einer reich ausgezierten Bearbeitung für Sopran.

[2] Pohl, *Denkschrift,* a. a. O., S. 23. Ein Jahr später komponierte B. Galuppi einen *Ritorno di Tobia* (Venedig 1782) auf einen Text von Gaspare Gozzi; vgl. W. Bollert, *Baldassare Galuppi,* MGG IV, Sp. 1343.

[3] P. v. Waxel, *Portugiesische Musik,* in: H. Mendel u. A. Reissmann, *Musikal. Conversationslexikon,* Ergänzungsband, Berlin 1883, S. 532, Anm.; vgl. auch Schering, a. a. O., S. 253f.

[4] Nach dem gedruckten ital. Textbuch, das die Stamperia Reale zu Lissabon für die Aufführung vom 19. März 1784 hergestellt hatte (Sammlung Dr. Jorge de

Von diesen Künstlern wirkten Ripa 1779–1785, Reyna (Rejna) 1779–1791 und Ferracuti 1778–1793 als beliebte Kräfte der Hofoper in Lissabon [1]. Jener Don Giuseppe, Infant von Portugal und Prinz von Brasilien, der mit der Aufführung geehrt wurde, war ein Sohn der regierenden Königin von Portugal, Maria I. [2] Sein Vater war der Prinzgemahl Pedro III. von Portugal, Herzog von Braganza (1717–1786), dessen Mutter die österreichische Erzherzogin Maria Anna, eine Tochter Kaiser Leopolds I., gewesen war. So bestanden schon längere Zeit kulturelle Beziehungen des Lissaboner Hofes zum Wiener Hof.

Pedro III. hatte einen sehr reichen Vetter, den Herzog Johann Karl von Braganza. Dieser war 1719 als Sohn des aus einer illegitimen Verbindung König Pedros II. von Portugal stammenden Herzogs Michael von Braganza und der Prinzessin Louise Antoinette Casimira De Ligne geboren [3]. Die Prinzessin De Ligne, 1718 zur Herzogin von La Foes erhoben, war eine Tochter des unermeßlich reichen ersten portugiesischen Gesandten am Wiener Hof, Karl Joseph Prokop Prinzen De Ligne, Marquis d'Aronches, gewesen. Auch Herzog Johann Karl von Braganza hatte also angestammte Beziehungen zu Wien. Zunächst portugiesischer Kriegsminister, war er mit hoher Pension entlassen worden und in kaiserliche Kriegsdienste getreten. 1757 bis 1762 nahm er als hoher Offizier an den Feldzügen des Siebenjährigen Kriegs in Deutschland teil [4]. Dann lebte er seinen vielfältigen geistigen und insbesondere musischen Interessen, zunächst am Kaiserhof in Wien, wo er sich laut einem Tagebuch des Fürsten Khevenhüller 1766 zu Laxenburg auf einem Hoffest als Sänger französischer Arien hören ließ und wo 1768 das Wunderkind Wolfgang Amadeus Mozart in seinem Salon konzertieren durfte [5]. Auch mit Gluck stand er hier in Verbindung; der Meister widmete dem von Burney als Musikkenner so geschätzten Herzog 1768 seine Oper *Paris und Helena* [6]. Mozarts und Haydns Gönner, der große Musikfreund und Liebhaberkomponist Gottfried Baron van Swieten, stand ihm sehr nahe; er durfte den Herzog 1768 auf seiner Reise in die Schweiz begleiten, wo die beiden u. a. auch Voltaire in Ferney besuchten, ehe sie die Reise nach Paris fortsetzten [7]. Im Herbst 1777 verließ der Herzog Wien endgültig, zu einer Zeit, als sein Reisefreund van Swieten längst in persönlicher Verbindung mit Haydn stand [8]. Er kehrte nach Lissabon zurück, wo nun mit dem Tode des Königs José I. sein Vetter Pedro III. an die Macht gelangt war und wo er von nun an den Titel eines Herzogs von La Foes führte. Seine musikalischen Beziehungen zu Wien hat er aber sicherlich weitergepflegt. Noch 1778 versuchte Leopold Mozart, seinen Sohn wieder mit ihm in Verbindung zu bringen: „Dieser wäre ein guter Mann für dich" [9]. So ist es recht wahrscheinlich, daß Herzog Johann Karl von Braganza, der Haydns *Tobia* vermutlich schon 1775 in Wien gehört hatte und vielleicht auch durch van Swieten darum er-

---

Faria, Lissabon). Für die freundliche Vermittlung bin ich Herrn Prof. Dr. Santiago Kastner-Lissabon zu Dank verpflichtet.

[1] P. v. Waxel, a. a. O., S. 527, Anm., u. S. 532 (Erwähnung der Aufführung von Haydns *Ritorno di Tobia* 1784 in Lissabon).

[2] Wilhelm Karl Prinz von Isenburg, *Stammtafeln zur Geschichte der europäischen Staaten,* Berlin 1937, Bd. II, T. 55.

[3] G. F. Krebel, *Europäisches Genealogisches Handbuch,* Leipzig 1780, S. 21f.

[4] Ebenda; R. Bernhardt, *Aus der Umwelt der Wiener Klassiker, Freiherr Gottfried van Swieten (1734–1803)*, Jb. „Der Bär", 1929/30, Leipzig 1930, S. 90f.

[5] Graf Thürheim, *Feldmarschall Ludwig Andreas, Graf von Khevenhüller-Frankenburg,* Wien 1878; L. Schiedermair, *Die Briefe W. A. Mozarts u. seiner Familie,* Bd. IV, München/Leipzig 1914, S. 270, 282 (Leop. Mozart an L. Hagenauer, Wien 30. 1. und 30. 7. 1768).

[6] Abert/Jahn, *W. A. Mozart,* 6. Aufl., Bd. I, Leipzig 1923, S. 119; R. Gerber, *Christoph Willibald Gluck,* Potsdam 1950, S. 95, 105, 108.

[7] *Oeuvres complètes de Voltaire, Nouvelle Edition,* Bd. 46, Paris 1882, S. 133ff.

[8] Vgl. Haydns autobiogr. Skizze von 1776 bei Pohl, *Haydn,* Bd. I, S. 383.

[9] Schiedermair, a. a. O., Bd. III, S. 350.

sucht worden war, der Mann gewesen ist, der beim portugiesischen Königshof den Anstoß dazu gab, Haydns Oratorium zu Ehren des Infanten zur Aufführung zu bringen.

Möglich ist, daß dabei außerdem die Beziehungen des Textdichters von Haydns Oratorium zur iberischen Halbinsel mitgespielt haben. Der berühmtere Bruder Giovanni Gastone Boccherinis, Luigi, war damals als Kammerkomponist des spanischen Infanten Don Louis in Arenas in der nordostspanischen Provinz Santander tätig. Er stand in lebhaftem brieflichem Verkehr mit Haydns Wiener Verleger Artaria, der auch seine beliebten kammermusikalischen Werke in zahlreichen Ausgaben veröffentlicht und Botschaften zwischen ihm und Haydn vermittelt hat[1]. Weitere, sehr bedeutsame und mit dem Abschluß eines Vertrags zur Lieferung von Kompositionen zwischen Haydn und der „primera dama española de su epoca“, Maria Josefa Condesa-Duquesa de Benavente y Duquesa de Osuna, bis zum Oktober 1783 zurückreichende iberische Beziehungen des Meisters sind erst neuerdings aufgedeckt worden. Zu José Alvarez, Herzog von Alba, bestanden ähnliche Verbindungen Haydns, bei denen der musikalische Berater der genannten Herzogin de Benavente, der Dichter Don Thomás de Iriarte, gleichfalls die Vermittlerrolle gespielt zu haben scheint[2]. Schon 1781 war Haydn von König Karl III. von Spanien durch ein kostbares Ehrengeschenk „für einige überschickte Musikalien“ ausgezeichnet worden. Im übrigen war sein Name im ganzen iberischen Kulturkreis längst durch Iriartes Lobgedicht vom Jahr 1779 bekannt geworden, das sich auf eine rege Haydnpflege in Madrid beruft, lange bevor der Meister die Urfassung seiner „Sieben Worte“ für den Dom von Cadix schrieb (1785)[3].

Für den Geschmack des höfischen Publikums in Lissabon war möglicherweise auch die Einrichtung von je drei Rezitativen des I. und II. Teils bestimmt, die Haydn selbst im Autograph der Urfassung von 1775 vorgenommen hat. In diesen Accompagnato-Rezitativen hat er nachträglich die Mitwirkung der Streicher teils eliminiert, teils wesentlich eingeschränkt. Damit wurden viele, auch umfangreichere Stellen zu einer Secco-Wiedergabe reduziert[4].

Unmittelbar nach der Aufführung in Lissabon dirigierte Haydn im Rahmen der Fastenkonzerte der Wiener Tonkünstlersozietät persönlich die Auf-

---

[1] Vgl. Luigi Boccherinis Brief an Artaria mit einer Botschaft an Haydn, Arenas, Februar 1781, bei Pohl, *Haydn,* Bd. II, S. 180f.

[2] N. A. Solar-Quintes, *Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente,* Annuario Musical des Instituto Español de Musicologia, Bd. II, Barcelona 1947, S. 81ff.

[3] Pohl, *Haydn,* Bd. II, S. 179ff.

[4] Diese interessanten Varianten betreffen im I. Teil die Rezitative „Nè comparisce“ (vor der Arie der Anna „Sudò il guerriero“), „Non e quello Azaria“ (vor der Arie des Raffaelle „Anna m'ascolta“) und „Rivelarti a Dio“ (vor dem Schlußchor „Odi le nostre voci“), im II. Teil die Rezitative „Oh della santa fè“ (vor der Arie des Raffaelle „Come se a voi parlasse“), „Ah dove corri, o padre“ (vor der Arie des Tobit „In van lo chiedi amico“) und „Qui di morir si parla“ vor dem Schlußchor „Io non oso alzar le ciglia“.

führung einer revidierten und ergänzten Fassung seines Oratoriums: „La musica . . . è del celebre Signore Giuseppe Haydn . . ., nuovamente riveduta dal medesimo, e aumentata con due nuove Cori“ [1]. Die Aufführungen fanden am 28. und 30. März 1784 im National-Hoftheater in der Wiener Hofburg statt; wieder waren mehr als 180 Mitwirkende aufgeboten.

Hervorragende Kräfte waren für die Solopartien gewonnen worden, vor allem aus dem Personal des Wiener Deutschen Nationalsingspiels, so daß sich erste Sänger aus der zwei Jahre vorher erfolgten Uraufführung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* für diese Aufgabe zusammenfanden: Therese Teyber (Mozarts Blondchen) als Sara [2], Caterina Cavalieri (Mozarts Konstanze) als Azaria/Raffaelle, Valentin Adamberger (Mozarts Belmonte) als Tobia. Hinzu kamen bedeutende Kräfte, denen Mozart zwei Jahre darauf die Uraufführung seiner *Nozze di Figaro* anvertrauen sollte: Nancy Storace/Fisher (Mozarts Susanne) als Anna und Steffano Mandini (Mozarts Graf Almaviva) als Tobit. Wieder erklang in der Pause zwischen dem I. und II. Teil in jeder der beiden Aufführungen ein Konzertstück. Am 28. März spielte der Gatte der Nancy Storace, der englische Geiger John Abraham Fisher, seit 1777 Doktor der Musik der Universität Oxford, wie später Haydn selbst, ein Violinkonzert eigener Komposition [3]; am 30. März blies der kurmainzische Hofmusikus Johann Philipp Freyhold ein Flötenkonzert des Mainzer Konzertmeisters Georg Anton Kreußer [4]. Merkwürdig ist, daß die Partie der Anna der Sopranistin Nancy Storace/Fisher übertragen wurde, eine der Stimmlage nach kaum erfüllbare Aufgabe für Mozarts Susannchen! Offenbar stand also der Sozietät, wie schon 1781, keine geeignete Altistin zur Verfügung. Möglicherweise wurde jene reichverzierte Sopranbearbeitung der Partie verwendet, die in einer Abschrift der Zittauer Exner-Sammlung erhalten war [5].

In der Wiederholung der Aufführung am 30. März sprang für Adamberger in der Partie des Tobia der ehemalige fürstlich Eszterházysche Hofsänger Carl Friberth ein [6], der diese Partie einst in der Uraufführung kreiert hatte; einstweilen war er Kapellmeister an der Kirche „Am Hof“ zu Wien geworden. Der Übernahme der Partie durch Friberth müssen aufregende Stunden für Haydn als Dirigenten und

---

[1] Nach dem auch diesmal wieder zweisprachig (ital./deutsch) gedruckten Werbeblatt und Programmzettel der Aufführung vom 30.3.1784 in der Samml. d. Ges. d. Musikfreunde Wien.

[2] Es ist sehr wahrscheinlich, daß mit der „Mlle. Teiber“ oder „Signora Teiber“ der gedruckten Ankündigungen nicht die „Mlle. Barbara Teüberinn“ oder „Signora Barbara Teüberin“ der Aufführung von 1775, sondern die berühmte Theresia Teyber gemeint ist.

[3] Über Fisher und seine Gattin vgl. A. Einstein, *Mozart, sein Charakter, sein Werk,* Stockholm 1947, S. 109f.

[4] Über Freyhold vgl. A. B. Gottron, *Mozart und Mainz,* Mainz 1951, S. 34, 70f.

[5] Vgl. oben S. 299, Anm. 1.

[6] Vgl. Haydns Brief an den fürstl. Eszterházyschen Beamten Scheffstoss anläßlich der Aufführung seines *Stabat mater* in Wien in der Kirche der Barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt Ende März 1768, Eisenstadt 20. 3. 1768; A. Valko, a.a.O.

für die Sozietät vorangegangen sein, wie ein erhaltenes Flugblatt für die Konzertbesucher ahnen läßt: „Nachricht. Herr Adamberger hat den Sing-Part des Tobias von Haydns Oratorium plötzlich zurückgegeben, wodurch die musikalische Gesellschaft in einige Verlegenheit gesezt worden; Herr Kapellmeister Karl Friberth, Mitglied besagter Gesellschaft, hat auf zudringliches Ansuchen diesen Sing-Part übernohmen.“ [1] – Da das Flugblatt undatiert ist, besteht die Möglichkeit, daß Friberth auch schon in der Aufführung am 28. März eingesprungen war. Sicher trifft dies für den 30. März zu, wie der Programmzettel erweist, während die gedruckte Ankündigung für die Aufführung vom 28. März noch Adambergers Namen anführt [2]. Spuren der besonderen Umstände der Umbesetzung scheinen sich auch in dem erwähnten, für den Ziergesang eines bestimmten Sängers gedachten Autograph Haydns zu einer Arie und zu den Kadenzen beider Arien des Tobia erhalten zu haben.

Die beiden groß angelegten und stark instrumentierten Chöre, die Haydn für die Wiener Aufführung von 1784 neu komponierte, erscheinen im Textbuch der Lissaboner Aufführung, welche der Wiener Aufführung nur um wenige Tage vorauseilte, noch nicht. Für den I. Teil war der Chor „Ah gran Dio“, für den II. Teil der Chor „Svanisce in un momento“ bestimmt. Im übrigen hatte Haydn für die Wiener Aufführung von 1784 namentlich in den Arien zahlreiche Kürzungen angebracht. Diese Kürzungen, die uns Abschriften von Haydns Diener Johann Elssler vermitteln, weichen untereinander oft sehr ab, so daß heute schwer zu entscheiden ist, welche davon Haydns Absichten wiedergeben [3].

In den folgenden Jahren wurde Haydn auch von auswärts gelegentlich um Abschriften seines Tobiasoratoriums gebeten. Unmittelbar auf die Wiener Aufführung von 1784 bezieht sich unter diesen Abschriften, soweit sie sich erhalten haben, die erwähnte Kopie der Zittauer Exner-Sammlung. Die Beliebtheit des Werkes in Wiener Liebhaberkreisen bezeugt die dort 1787 angezeigte Subskription auf Teile desselben in transponierter und gekürzter Bearbeitung für Streichquartett zugunsten der häuslichen Musikpflege. Sie erfolgte mit Berufung darauf, daß ihr „der Name Hayden schon Lobrede genug ist“. Ein gewisser Hochleitner, der Veranstalter der Bearbeitung, hebt hervor: „Die Werke des Herrn Kapellmeisters Joseph Hayden werden allenthalben mit so vieler Bewunderung, und so allgemeinem Beyfall aufgenommen, daß ich mir gewisse Rechnung auf den Beyfall aller Musikliebhaber mache“ [4]. Der Name des Autors der Quartettbearbeitung, „die ein nicht wenig geschätzter und geliebter Kompositeur aus dem so berühmten Oratorio . . . mit besonderem Fleiß ausgezogen hat“, war nicht festzustellen. Auch für die Harmonie-

---

[1] Dies der deutsche Text des zweisprachig (ital./deutsch) gedruckten Flugblatts in den Sammlungen d. Ges. d. Musikfreunde Wien.

[2] Vgl. oben S. 302, Anm. 1.

[3] Elsslers Abschriften sind z. B. in je einer vollständigen Partitur des Oratoriums im Fürstl. Oettingen-Wallersteinschen Musikarchiv auf Schloß Harburg in Schwaben und in der Sammlung Anthony van Hoboken in Ascona/Schweiz erhalten.

[4] *Wiener Zeitung* vom 2. Juni 1787; frdl. Mitteilung von Dr. Anthony van Hoboken, Ascona.

musik der Wiener Adelskapellen wurden zahlreiche Stücke aus *Tobia* zur selben Zeit eingerichtet, wie verschiedene Quellen bezeugen[1].

Zu Beginn des Jahres 1788 beauftragte der große Haydnverehrer Craft Ernst Fürst von Oettingen-Wallerstein seinen Wiener Hofagenten von Müller, ihm für seine Hofmusik im schwäbischen Wallerstein neuere Werke Haydns zu vermitteln. Der Meister bot dem Agenten aus Eszterháza unter dem 3. Februar 1788 u. a. sein Oratorium an: „. . . für das Oratorium, so ich erst kürzlich mit zwey neuen Chören verschönerte, unterfange ich mich 16 Ducaten anzuverlangen, wovon ich fünf dem Copisten bezahlen muß." Dieser Kopist war sein eigener Diener und Hauskopist Elssler, dessen *Tobia*-Kopie für den Wallersteiner Hof sich erhalten hat. Merkwürdigerweise fehlen der im II. Teil ziemlich eiligen Abschrift gerade die beiden neuen Chöre, die vielleicht eigens beigefügt waren und später verlorengingen[2]. Es ist die Abschrift, die der Hofagent Müller auf Haydns Angebot bestellt hatte und deren Empfang ihm Fürst Craft Ernst aus Wallerstein unter dem 19. April 1788 bestätigte[3]. Eine Aufführung scheint aber in Wallerstein nicht stattgefunden zu haben, da kein Stimmenmaterial vorhanden und die Partitur in losen Bogen ungebunden geblieben ist.

Auf einer seiner Londoner Reisen (1790/92 bzw. 1794/95) scheint Haydn in einem der vielen Konzerte, in denen seine Werke erklangen, auch die beiden 1784 für die Wiener Tobias-Aufführung entstandenen Chöre „Ah gran Dio" (mit einleitender Altarie aus der Fassung 1775) und „Svanisce in un momento" zur Aufführung gebracht zu haben, wobei er sie mit Rücksicht auf den Anlaß etwas veränderte[4]. „Ah gran Dio" ist uns in einer Partiturkopie aus England erhalten, in die der Meister u. a. eigenhändig eine Orchesterfanfare zur Betonung einer Chor-Fermate eingefügt hat, die in allen andern Quellen fehlt; die vorangehende Arie ist schon in dieser Kopie stark gekürzt[5]. Den Schlußtakten des Chores „Svanisce in un momento" aber fügte Haydn in einer in England verbliebenen Kopie eigenhändig die dynamische Bezeichnung *f* bei, womit er das ursprüngliche Piano beseitigte, das für eine gesonderte Konzertaufführung außerhalb des oratorischen Zusammenhangs nicht

---

[1] Abschriften dieser Bearbeitungen sind u. a. im Istituto musicale zu Florenz und in der Privatmusikaliensammlung des Kaisers Franz II. (Nationalbibl. Wien) erhalten geblieben.

[2] Vgl. oben S. 303, Anm. 3.

[3] A. Diemand, *Josef Haydn und der Wallersteiner Hof*, Zs. des Hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 45. Bd., Augsburg 1920/22, S. 31 f.

[4] C. F. Pohl, *Mozart und Haydn in London*, Bd. II, Wien 1867, und H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, bringen unter den zahlreichen mitgeteilten Programmen keinen eindeutigen Anhaltspunkt für eine solche Aufführung.

[5] H. C. R. Landon, Wien, machte mich freundlich auf diese in seinem Besitz befindliche Handschrift aufmerksam.

schlußkräftig genug gewesen wäre[1]. Ein vermutlich einst beigefügtes Particell für die in der Partitur fehlenden Blechbläser (je 2 Hörner, Trompeten und Posaunen), welche die in Budapest im Eszterházy-Bestand des Nationalmuseums überlieferte autographe Partitur Haydns für dieses Stück aufweist, scheint verlorengegangen zu sein, ähnlich wie bei einer anderen unter Haydns Aufsicht entstandenen Partiturkopie[2].

Neben diesen Chören schätzte Haydn auch noch nach seinen englischen Triumphen, ja noch in einer Zeit, in der er sich mit seinen großen deutschen Volksoratorien weit von der alten italienischen Oratorientradition entfernt hatte, aus der sein oratorischer Erstling lebte, so manches Stück seines *Tobia* besonders. Dies läßt sich aus dem Umstand schließen, daß er zwischen 1796 und 1802 dem ihm befreundeten schwedischen Diplomaten Frederik Samuel Silverstolpe in Wien eine Partiturkopie des Duetts „Dunque oh Dio“ schenkte oder verkaufte. Sie hat sich bis heute in Schweden in Silverstolpes Nachlaß erhalten[3].

Für das Jahr 1802, also für einen Zeitpunkt, der kurz nach dem Erscheinen der gedruckten Partituren von *Schöpfung* und *Jahreszeiten* liegt, läßt sich eine Aufführung des *Ritorno di Tobia* in Leipzig unter dem Leiter der Gewandhauskonzerte und späteren Thomaskantor Johann Gottfried Schicht nachweisen. Der Anlaß dafür waren wohl persönliche Verbindungen. Schicht war seit 1786 mit der aus Pisa gebürtigen Sängerin Constanza Valdesturla verheiratet, die bis 1785 unter Haydn Primadonna am fürstlichen Opernhaus in Eszterháza gewesen war[4]. Vermutlich hatte sie die Leipziger Aufführung angeregt und durch ihre Wiener Beziehungen dazu das Material beschafft[5].

Einige Jahre vorher scheinen auch in Wien Bestrebungen im Gang gewesen zu sein, sich wieder um Haydns Tobiasoratorium anzunehmen. Sie gingen, angeregt vielleicht durch Gottfried van Swieten, von der musikliebenden Kaiserin Maria Theresia, einer neapolitanischen Prinzessin und Gattin des Kaisers Franz II., aus, die eine besondere Gönnerin Haydns gewesen ist. Im Jahr 1797 verlangte sie von der Tonkünstlersozietät die Partitur des Werkes. Peinlicherweise mußte man bei der Nachsuche feststellen, daß die Partitur „ausgemustert“ worden und so verlorengegangen war. Der Wunsch der Kaiserin

[1] Auch den Hinweis auf diese Hs., die sich in einem Sammelband des Royal College of Music in London befindet, verdanke ich H. C. R. Landon in Wien.

[2] Samml. d. Ges. d. Musikfr. Wien, Sign. V. 1443. Am Kopf dieser Partitur, die Haydn an einer Stelle korrigiert hat (Takt 184) und in der Blechbläser und Pauken fehlen, hat er selbst vermerkt: „Corni e Tromboni si trova in fine“. Ein gleiches Bild bietet die Partitur der fürstl. Thurn und Taxis'schen Hofbibliothek Regensburg (Sign. J. Haydn 119).

[3] Die Hs. befindet sich in der von Graf Stellan Mörner, Stockholm, entdeckten Sammlung Silverstolpe in Näs in Schweden.

[4] Pohl, *Haydn,* Bd. II, S. 70.

[5] Die einst in der Thomas-Schule Leipzig verwahrte Partitur (Sign. B 10) war leider schon 1939 trotz damaliger Bemühungen von Karl Straube nicht mehr aufzufinden.

konnte nicht erfüllt werden und der Sekretär der Gesellschaft, der Haydnschüler Anton Wranitzky, erklärte mit Beschämung jene Umstände, die zum Verlust der Noten geführt hatten, „als eine Geringschätzung gegen den noch lebenden Componisten, der vielleicht mit Grund als Wohltäter der Gesellschaft genannt zu werden verdient“ [1].

Rasch zunehmender Beliebtheit erfreute sich die Ouverture des *Ritorno di Tobia,* seit Artaria in Wien 1782, also noch vor der erweiterten Bearbeitung des Oratoriums durch Haydn, eine Stimmenausgabe veranstaltet hatte [2]. Die Ausgabe brachte bereits einen besonderen Konzertschluß, da das Stück ursprünglich unmittelbar in den ersten Chor übergegangen war. Dieser Konzertschluß stammte wohl von Haydn selbst, was sich dokumentarisch insofern nicht erhärten läßt, als das noch von dem Londoner Antiquar Pearson mehrfach angebotene Autograph der Ouverture, das sich vorher im Besitz des bekannten Wiener Sammlers Aloys Fuchs (gest. 1853) befunden hatte, heute verschollen ist [3]. Als „imported of Vienna“ erschien die Ouverture bald auch im englischen Musikhandel und Verlag, so bei William Forster, später, als Artarias-Ausgabe von Tranquillo Mollo in Wien übernommen worden war (1798), auch bei J. A. André in Offenbach (um 1805) sowie bei Sieber in Paris und Simrock in Bonn (beide um 1807). Unmittelbar nach Artarias Stimmenausgabe im Rahmen der Ouverturenreihe op. XXXV war bei J. Kerpen in London die Veröffentlichung des Werkes in einer Bearbeitung „for the Organ, Harpsichord or Piano Forte with an Accompaniment for a Violin Ad Libitum“ erfolgt, die dann auch durch Leduc in Paris vertrieben wurde [4]. Die Ouverture

---

[1] Pohl, *Denkschrift,* a. a. O., S. 45f. Die von Pohl überlieferte Angabe, daß von dem Oratorium damals „keine Note mehr“ vorhanden war, traf wohl nur für die Partitur zu. Das Stimmenmaterial der Sozietät wurde aus dem Sozietätsarchiv 1939 bei seiner Auflösung ins Wiener Rathaus bzw. Stadtarchiv verbracht; bis dahin war es Besitz des Pensionsvereins „Haydn“, des Rechtsnachfolgers der Sozietät, gewesen, dessen Vermögen bei der gewaltsamen Aufhebung des Vereins beschlagnahmt wurde. H. C. R. Landon hat die Bestände in einem Kellerdepot des Stadtarchivs 1950 wiederentdeckt. Die darin befindlichen ältesten Streicherstimmen zu *Il ritorno di Tobia* reichen bis 1775 und 1784 zurück.

[2] Der Stich trägt die Bezeichnung „op. XXXV“ und die Pl.-Nr. 33 und enthält insgesamt 6 Ouverturen Haydns; vgl. F. Artaria u. H. Botstiber, *Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria,* Wien 1909, S. 93, ferner A. Weinmann, *Vollst. Verlags-Verz. Artaria & Comp.,* Wien 1952, S. 15, und A. van Hoboken, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliogr. Werkverz.,* Bd. I, Mainz 1957, S. 289.

[3] Vgl. Pearson, *A Catalogue of Rare and Valuable Autograph Letters . . .,* o. J. (Katalog 12), Nr. 271, und ders., *Catalogue of 500 Important Books, Manuscripts & Autograph Letters,* Bd. I, o. J., Nr. 218; frdl. Mitteilung von H. C. R. Landon. Bei A. van Hoboken, a. a. O., S. 278 fehlt diese Quelle. Die dort angegebene, von mir noch 1938 in Stift Göttweig festgestellte Partiturkopie aus der Sammlung Aloys Fuchs war vermutlich eine Abschrift dieses verschollenen Autographs. Das Autograph vom I. Teil des Oratoriums, das vielleicht auch mit einer Niederschrift der Ouverture begonnen hatte, ist heute gleichfalls verschollen.

[4] A. van Hoboken, a. a. O., S. 278f, 289; zur Ausgabe Kerpen (vertrieben auch von Leduc) vgl. das Exemplar der Bayer. Staatsbibl. München (Mus. pr. 2° 2379).

erfreute sich also seit 1782 und noch bis zu Haydns Tod einer ganz besonderen Beliebtheit in den europäischen Musikzentren. Dafür spricht auch Siebers Ausgabe, in welcher der Ouverture einige einleitende Akkorde vorausgeschickt sind. In dieser Form war das Stück an die Spitze des Pasticcios *Saul* von Friedrich Kalkbrenner und Ludwig Wenzel Lachnith gestellt worden, das am 7. April 1803 in Paris zum erstenmal aufgeführt worden war. Dieses Pasticcio setzte sich aus Stücken von Haydn, Mozart, Gossec, Philidor, Cimarosa, Paesiello und Pergolese zusammen und war textlich von Deprès, Deschamps und Morel gestaltet worden. Die Tobiasouverture wurde so unter dem Namen „Saul“ bekannt, wie sie auch von Sieber bezeichnet wird[1].

Ende des Jahres 1797 war der junge Salzburger Lehrersohn Sigismund Neukomm nach Wien gekommen[2]. Als Lieblingsschüler Haydns und ständig in seiner nächsten Umgebung erlebte er hier die ganze Entstehungsgeschichte von *Schöpfung* und *Jahreszeiten*. Der Triumph der Uraufführungen dieser Werke mag ihn angespornt haben, sich um das halb verschollene älteste Oratorium seines Meisters zu bekümmern. Nachdem er 1803 Kapellmeister an der deutschen Oper in Petersburg geworden war, welche Stellung er 1805 mit der eines Kapellmeisters der deutschen Bühne in Moskau vertauschte[3], beschäftigte er sich, ermuntert durch das Einverständnis Haydns, eingehend mit einer durchgreifenden Bearbeitung der Tobiaspartitur. Diese erstreckte sich namentlich auf Änderung und Vermehrung der Instrumentation, auf neue Kürzungen, aber auch auf schwerwiegende Umarbeitung so mancher mehr oder weniger umfangreichen Stellen des symphonischen Gewebes; die letztere geht bis zur Einführung neuer, ja solistischer Instrumentalstimmen. In dieser Gestalt vollendete er seine Partitur in Moskau Mitte Oktober 1806, wie sein eigenhändiger Vermerk am Ende des II. Teils bezeugt[4]. Noch in Petersburg hatte er am 2./16. April 1807 drei Chöre des Oratoriums in seiner Bearbeitung mit großem Erfolg aufgeführt[5].

Im Herbst 1808 kehrte Neukomm nach Wien zurück und erlangte Haydns Einwilligung dazu, das Oratorium in seiner Neubearbeitung im Rahmen der Adventskonzerte der Tonkünstlersozietät zur Aufführung zu bringen. Die

---

[1] A. van Hoboken, a. a. O., S. 278 f. Vgl. auch H. Riemann, a. a. O., S. 501. Eine Niederschrift des ganzen Pasticcios verwahrt die Bibliothèque de l'Opéra in Paris. Besprechungen der Pariser Aufführungen vom April 1804 und Dez. 1807 finden sich in der *Correspondance des Professeurs et Amateurs de Musique* vom 4. April 1804 (*L'oratorio de Saul à l'Opera*) und in der *Gazette Nationale* vom 26. Dez. 1807 (Aufführung der Académie Impériale vom 25. Dez. 1807).

[2] Pohl/Botstiber, *Joseph Haydn*, Bd. III, Leipzig 1927, S. 134.

[3] R.-A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIme siècle*, Bd. II, S. 661, Anm. 2. Mooser hat hier die irrigen Daten der früheren Literatur betr. Neukomm berichtigt.

[4] Neukomms Partitur hat sich im Széchenyi-Nationalmuseum Budapest unter den Beständen des ehemaligen fürstl. Eszterházyschen Musikarchivs aus Eisenstadt unter der Signatur Eh. 56 fol. 45 erhalten.

[5] A. Chr. Dies, *Biogr. Nachr. v. J. Haydn*, Wien 1810, S. 150 f.

Aufführungen des Oratoriums fanden am 22. und 23. Dezember 1808 im Hofburgtheater unter der „neuen Resonanz-Kuppel" statt, die aus akustischen Gründen angebracht worden war[1]. Es wirkten mehr als 200 Personen mit. Ein doppelsprachiges Textbuch, italienisch mit gegenüberstehender deutscher Übersetzung, erschien eigens zu diesen Aufführungen bei Georg Überreuter in Wien[2]. Es ist dadurch bemerkenswert, daß es zahlreiche gedruckte szenische und Regie-Vermerke enthält, die einerseits die Phantasie des Hörers unterstützen, andererseits die Möglichkeit einer Aufführung als szenisches Oratorium offenlassen, von der man aber in Wien keinen Gebrauch gemacht zu haben scheint. Ähnliche Notizen enthält auch eine der alten überlieferten Partiturkopien des Werks nach seiner ersten Fassung (1775), die allerdings in Einzelheiten ein stark abweichendes Bild bietet[3].

Die Solopartien hatten namhafte Kräfte übernommen: Antonia Campi und Therese Fischer/Vernier in den Partien der Sara und des Azaria/Raffaelle, Marianna Marconi/Schönberger als Anna, Julius Radicchi als Tobia und Ignaz Saal als Tobit. Dabei war die so sehr anspruchsvolle Partie der Anna wieder einer ausgesprochenen Altistin übertragen worden. Beethoven versuchte vergeblich, die als Koloratursopran vielbewunderte Campi ebenso wie die gefeierte Altistin Marconi kurz vor der Tobiasaufführung noch für die Aufführung von Teilen seiner Messe in C op. 86 im Rahmen seiner eigenen musikalischen Akademie zu gewinnen, die gleichfalls am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien stattfand, zugleich mit der Uraufführung seiner V. und VI. Sinfonie[4]. Mit auf den Umstand, daß beide Sängerinnen Haydns *Tobia* treu blieben, ist vielleicht das notorische Mißlingen der Beethovenschen Aufführung seiner Meßteile aus op. 86 zurückzuführen. Therese Fischer/Vernier mußte sich Haydn besonders verpflichtet fühlen; hatte sie doch wenige Monate vorher bei der denkwürdigen Ehrung des greisen Meisters in der Aula der alten Wiener Universität in seiner Anwesenheit die Solopartie der *Schöpfung* gesungen[5]. Radicchi sang einige Jahre darauf in der Uraufführung der Neufassung von Beethovens *Fidelio* den Florestan, Saal den Minister; letzterer hatte als Vertreter der Baßpartie 1798 die *Schöpfung* und 1801 die *Jahreszeiten* mit aus der Taufe gehoben[6].

---

[1] Zur problematischen „Resonanzkuppel" vgl. Pohl, *Denkschrift,* S. 36.

[2] Werbezettel und Textbuch der Wiener Aufführung vom 22./23. Dez. 1808 haben sich in der Samml. d. Ges. d. Musikfr. Wien erhalten. In beiden ist Neukomms Name nicht genannt; der Werbezettel besagt nur, Haydns Werk sei „aus Wohlwollen für die Gesellschaft neu bearbeitet" worden. Neukomm war nicht Mitglied der Sozietät.

[3] Partiturkopie um 1780 im Haydn-Museum (Burgenländ. Landesmuseum) in Eisenstadt, um 1932 erworben von dem Eisenstädter Kunstmäzen und Sammler Sandor Wolf aus dem Antiquariat Oppermann in Basel.

[4] A. W. Thayer, *Ludwig van Beethoven,* Bd. III, 3–5 Leipzig 1923, S. 39, 81f.

[5] Pohl/Botstiber, a.a.O., S. 258.

[6] Thayer, a.a.O., S. 411, 426; Pohl/Botstiber, a.a.O., S. 127, 177.

Die Aufführung des *Ritorno di Tobia,* bei der Haydn nicht zugegen gewesen zu sein scheint, da ihn Kränklichkeit und hohes Alter daran hinderten, wurde unter Neukomms Leitung auf beide Abende verteilt. Am ersten Abend erklang der I. Teil des Oratoriums, eingeleitet von einer Orchesterphantasie zu Ehren Haydns, die Neukomm für diesen Anlaß komponiert und dem Meister zugeeignet hatte. Am zweiten Abend folgte der II. Teil des Oratoriums; diesmal spielte zu Beginn Friedrich Stein, der jüngste Sohn des Augsburger Klavier- und Orgelbauers Johann Andreas Stein und Bruder der Nanette Streicher, Beethovens Klavierkonzert in c op. 37[1].

Die Aufnahme der Bearbeitung scheint mit Ausnahme der Chöre, von denen berichtet wird, sie seien „voll Kraft und Nachdruck“ und hätten „größten Beifall“ erhalten, kühl gewesen zu sein[2]. Johann Friedrich Reichardt, der sich gerade in Wien aufhielt, hörte den II. Teil am 23. Dezember und schreibt in seinen Reiseaufzeichnungen darüber: „Im Burgtheater ward ein sehr altes Oratorium, Tobia von Haydn, gegeben, eine seiner frühsten Arbeiten, die man wohl nur eben hervorzog, um auch damit noch sein höchstes Alter zu ehren. Indes lernte ich bei der Gelegenheit eine vortreffliche Kontraaltstimme in der Demoiselle Marconi kennen, eine der schönsten Stimmen der Art, die ich je gehört habe . . .“[3] Weniger taktvoll drückt sich ein anderer Zeuge der Aufführung, der fürstl. Eszterházysche Sekretär J. C. Rosenbaum, in seinem Tagebuch aus: „uraltes Machwerk, das nicht gefiel“[4]. Dieses Urteil entsprach freilich im Grunde dem Geschmack der Zeit, der sich seit einem Menschenalter so sehr geändert hatte. Haydn hatte der jahrhundertalten Tradition des Wiener italienischen Oratoriums mit seiner *Schöpfung* und seinen *Jahreszeiten* selbst den Todesstoß versetzt. In der Tat war diese Aufführung die letzte in italienischer Sprache, welche die Tonkünstlersozietät im Rahmen ihrer Oratorienkonzerte veranstaltet hat. Die neue musikalische Ära hatte, nicht anders, als im Fall der noch 1791 mit Mozarts *Titus* vertretenen barocken Opera seria, den Sinn für die Eigenwerte der älteren Kunstgattung verloren.

Trotzdem hat der greise Meister viel auf sein erstes Oratorium gehalten. Noch in seinem letzten Lebensjahr bemühte er sich, die Schönheiten dieses seines Erstlings auf diesem Gebiet durch Drucklegung der Nachwelt zu erhalten. Schon vor Neukomms Rückkehr aus Rußland, wohin dieser die heute nur noch für den II. Teil erhaltene Originalpartitur seines Lehrers mitgenommen hatte, bot Haydn das Werk dem mit ihm befreundeten Mittelsmann des Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig, seinem späteren ersten Biographen Georg

---

[1] Vgl. den erwähnten Werbezettel, ferner Pohl, *Denkschrift,* S. 68; Thayer, a.a.O., S. 85f. Pohl/Botstiber, a.a.O., S. 273, hatten irrig angenommen, daß an beiden Abenden als Einleitung Neukomms Orchesterphantasie erklang.

[2] Griesinger, a.a.O., S. 26.

[3] J. F. Reichardt, *Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien . . .,* eingeleitet u. erläutert v. G. Gugitz, Bd. I, München 1915, S. 214f.

[4] Pohl/Botstiber, a.a.O., S. 272.

August Griesinger, für diese Verlagsfirma an. Er erklärte dabei, er habe es von Neukomm „dem heutigen Geschmack in der Musik angemessener zustuzen lassen", um es für die Wiener Sozietätskonzerte bereitzustellen. Zwar finde die Bearbeitung nicht seinen vollen Beifall, da Neukomm verschiedene gute Stellen ausgelassen habe; deswegen solle die Partitur nicht in dieser Form veröffentlicht werden. Aber er glaube, daß das Werk mindestens im Klavierauszug sein Glück machen könnte. Die Leipziger Firma konnte sich aber auch zu dieser Lösung nicht entschließen, ähnlich wie im Fall einer anderen frühen geistlichen Komposition Haydns, des *Stabat mater* von 1767, welches er 1803 in einer von ihm autorisierten Bearbeitung Neukomms mit vermehrter Instrumentation angeboten hatte[1]. Breitkopf mochte seine Vorsicht bald darauf durch Griesingers Urteil über die Tobiasaufführung von 1808 bestätigt sehen, das mit Ausnahme des Lobes für die Chöre wenig günstig ausgefallen war: „. . . die Anlage des ganzen Oratoriums ist verfehlt, und viel zu einförmig; von Anfang bis zu Ende folgt auf den wenig interessanten Dialog immer nur eine Arie ohne allen Wechsel mit Duos und Trios. Der Dichter (Johann Gaston Boccherini aus Lucka) behandelt die Rückkehr des Tobias und die geheilte Blindheit seines Vaters blos historisch, und man muß bedauern, daß der Dichter und der Musiker ihre Mühe nicht auf einen günstigeren Stoff verwendet haben"[2].

Mit einem Angebot des Werkes an das „Bureau de musique" des Leipziger Verlegers Ambrosius Kühnel hatte Sigismund Neukomm so wenig Glück, wie sein Meister mit dem Angebot an Breitkopf. Sein Brief ist 1808 aus Wien datiert, also offenbar unmittelbar vor seiner Aufführung des Werkes. Er verhandelt über seine Bearbeitungen anderer Werke seines „Vater Haydn" und fährt fort: „Wollten Sie vielleicht Haydns Oratorium: il ritorno di Tobia (von mir auf seinen Befehl ganz umgearbeitet und neu instrumentiert) in Partitur stechen? Machen Sie ihm Offerte und ich stehe Ihnen dafür, daß Sie es bekommen sollen, dies ist das einzige unbekannte Werk Haydns . . ."[3] Auch Kühnel konnte sich indessen nicht zur Übernahme dieser Aufgabe entschließen.

Nach dem Tode Haydns, der kaum ein halbes Jahr nach Neukomms Wiener Aufführung eintrat, wurde es auf lange Zeit still um sein Tobiasoratorium. Einer der neuen Chöre von 1784, „Svanisce in un momento", erschien allerdings im November 1809 mit lateinischem und deutschem Text („Insanae et vanae curae" bzw. „Des Staubes eitle Sorgen") in Partitur, Klavierauszug und Chorstimmen bei Breitkopf & Härtel; es folgten um 1826 weitere Druckausgaben dieses in solcher Form sehr beliebten Kirchen- und Konzertstücks bei

---

[1] H. von Hase, a.a.O., S. 50, 56f.

[2] Griesinger, a.a.O., S. 26.

[3] Katalog der Sammlung Fritz Donebauer-Prag (Auktionskatalog der Firma J. A. Stargardt,) Berlin 1908, S. 45 Nr. 387.

Simrock in Bonn und bei Diabelli in Wien. Um 1840 beschäftigte sich Leopold von Sonnleithner, der Freund Franz Schuberts und Vetter Franz Grillparzers, mit diesem Chor. Für das Wiener Musikfest 1841 lieferte er eine Bearbeitung dieses „Sturmchors“ auf den Text „Im Augenblick entschwindet der Frevler eitles Hoffen“ mit stark erweitertem Bläserapparat; hier sind neben den Streichern Piccoloflöte, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, ein Kontrafagott, je zwei Hörner und Trompeten, Pauken, drei Posaunen und Ophikleide besetzt[1]. Ein andermal erschien im Programm eines Wiener Concert spirituel der Schlußchor des II. Teiles[2].

Aber erst zwanzig Jahre nach Sonnleithners Versuch wagte ein anderer Musiker aus Schuberts einstigem Freundeskreis die Wiederaufnahme des ganzen Oratoriums. Franz Lachner, kgl. Bayerischer Hofkapellmeister, führte es am Tag Allerheiligen 1861 in neuer Bearbeitung in München auf. Dabei suchte er auch dem Mangel an einer größeren Zahl von Chören, „die nach unsern Begriffen nun einmal in einem Oratorium dominieren und vorzugsweise zur Geltung kommen sollen“[3], durch Einfügung anderer Chöre aus Werken Haydns abzuhelfen. Im I. Teil, gegen Ende des Rezitativs „Non è quello Azaria“ wurde nach Takt 72 der Chor „Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret“ aus Haydns vierstimmigen Gesängen, im II. Teil in das erste Rezitativ „Oh della santa fè“ nach Takt 73 der Chor „Preis Dir, Allmächtiger“ nach Haydns Motette „Non nobis Domine“ eingefügt. Inmitten des Rezitativs zu Ende des 1. Teils „Rivelarti a Dio“ fand nach Takt 50 auf den Text „Laß auf diesem dunklen Pfade“ ein Quartett in Es aus Haydns „Stabat mater“ Aufnahme. Arien und Rezitative wurden stark gekürzt, die Arien der Anna „Sudò il guerriero“ und des Tobit „Ah tu m'ascolta“ aus dem I. Teil samt den zugehörigen Rezitativen ganz gestrichen. Den deutschen Text, der in München bei C.R. Schurich gesondert in Druck erschien, hatte der Dichter Franz Graf Pocci verfaßt[4]. Die Aufführung fand als erstes Winterkonzert der bayerischen Hofkapelle im Odeonsaal in Anwesenheit König Ludwigs II. statt. Die Aufnahme war über alles Erwarten günstig, wie uns ein Bericht der Presse überliefert: „München 2. Nov. Haydns Oratorium ‚Die Rückkehr des Tobias‘ kam . . . gestern zur Aufführung, und zwar mit dem glänzendsten Erfolge; denn, was bei Oratorien selten, beinahe nach jeder Nummer wurde rauschender Beifall gespendet . . . Das Werk hat sich als eine der schönsten Schöpfungen Haydns bewährt, und wird ohne Zweifel, nachdem es seit 1806

---

[1] Partitur und Chorpartitur in den Samml. d. Ges. d. Musikfr. Wien, Sign. V 1443. Vgl. oben S. 259, Anm. 6.

[2] *Jos. Haydns Oratorium: „Rückkehr des Tobias“*. Klavierauszug v. H. M. Schletterer, Wolfenbüttel, bei L. Holle (1864), Vorwort.

[3] Ebenda.

[4] *Tobia's Heimkehr, Oratorium von Jos. Haydn,* Klavierauszug von G. A. Glossner, Wien, Universaledition (1909), Vorwort S. II.

geruht, wo es in Wien das letztemal aufgeführt wurde, wieder aufgegriffen werden, da in dieser Bearbeitung der recitativische Theil verkürzt wurde, an dessen Breite seiner Zeit Aufführungen gescheitert sein mochten. Die Frische der Empfindung, das feine Gleichgewicht zwischen harmonischer und melodischer Grazie, die Kraft in den Chören – alles ist von wunderbarer Wirkung..."[1]

Nach diesem schönen Erfolg konnte es der Augsburger evangelische Kirchenmusikdirektor Hans Michael Schletterer wagen, 1864 bei L. Holle in Wolfenbüttel einen Klavierauszug dieser Fassung Lachners zu veröffentlichen, bei dem aber die ursprüngliche Anlage ersichtlich blieb, ein eindrucksvolles und frühes Zeugnis von einer Verbindung wissenschaftlicher Akribie und Pietät mit praktisch-musikalischer Aufgeschlossenheit gegenüber den Erfordernissen der künstlerischen Zeitpraxis[2]. 1866 wurde die *Heimkehr des Tobias* denn auch in Wien im Rahmen der immer noch bestehenden Oratorienaufführungen der Tonkünstlersozietät, die das Werk einst aus der Taufe gehoben hatte, unter dem Kapellmeister der Hofoper Otto Dessoff in deutscher Sprache aufgeführt; dabei wurde zwar der I. Teil ganz, aus dem II. Teil aber nur einzelnes dargeboten[3].

Trotzdem sollte es noch mehr als 40 Jahre dauern, bis man sich wieder ernstlicher um Haydns Erstlingsoratorium annahm. Die Wiener Haydn-Zentenarfeier des Jahres 1909 bot dazu den Anlaß. Gustav Adolf Glossner, der schon vor der Jahrhundertwende vergeblich eine Wiederaufnahme des Werkes zu erreichen versucht hatte, brachte es zustande, daß *Tobias Heimkehr* am 14. Februar 1909 durch den Orchesterklub „Haydn" (Haydnhaus-Verein) unter Franz Brixel im Wiener Großen Musikvereinssaal aufgeführt wurde. Für diese Wiedergabe wurde die Neukommsche Fassung von 1808 gewählt; das sehr heterogene originale Stimmenmaterial dieser Fassung, auf Grund dessen freilich eine saubere und reibungslose Wiedergabe kaum möglich gewesen sein dürfte, hat sich, vermischt mit Materialien der Wiener Aufführungen von 1775, 1784 und 1908, bis heute erhalten[4]. Der musikwissenschaftliche Kongreß anläßlich der Wiener Feierlichkeiten des Haydnjahres 1909 fand erst vom 25.–29. Mai statt, so daß eine unmittelbare Stellungnahme dieses internationalen Forschergremiums zu Haydns Werk und seinen vielen quellenmäßigen und aufführungspraktischen Problemen nicht mehr möglich war. Immerhin wurde den Kongreßteilnehmern der gedruckte Klavierauszug der Neukomm-Fassung, den Glossner unter Beratung von Eusebius Mandyczewsky soeben mit einer eigenen deutschen Textübertragung bei der Wiener Universal-Edition veröffentlicht hatte, neben andern Ehrengaben durch den

---

[1] *Allgemeine Zeitung*, Augsburg 1861, Beil. zu Nr. 307 vom 3. 11. 1861, S. 5008.

[2] Schletterer, a. a. O., C. F. Pohls Handexemplar mit seinen eigenen Notizen in den Samml. d. Ges. d. Musikfr. Wien, Sign. III 11459.

[3] Pohl, *Denkschrift*, S. 78.

[4] Vgl. oben S. 306, Anm. 1.

Verlag überreicht[1]. Die Auswirkungen dieser Veröffentlichung sind freilich sehr bescheiden geblieben.

Das Partitur-Autograph der Urfassung von 1775 mit Haydns eigenen Änderungen aus späterer Zeit, das erst die Klärung vieler schwieriger Fragen der Überlieferung ermöglichen kann, war damals noch unbekannt, und sein I. Teil ist es bis heute geblieben. Im Herbst 1910 stieß Eusebius Mandyczewsky aber auf den II. Teil des Autographs, der ihm von dem Wiener Antiquar Gilhofer und Ranschburg angeblich aus englischem Privatbesitz angeboten wurde. In der Tat trägt der schmucke grüne Lederband das Besitzer-Etikett einer „Marchioness of Bute“. Nach beträchtlichen Schwierigkeiten gelang es Mandyczewsky im Jahre 1912, den hohen Kaufpreis mit Hilfe bedeutender Stiftungen[2] und der Vorstreckung einer Restsumme durch ihn selbst für die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zu erwerben[3]. In diesem Archiv stellte der Schreiber dieser Zeilen zwanzig Jahre später eine Partiturkopie aus der Zeit um 1780 fest, die gleichfalls aus englischem Privatbesitz stammt (Exlibris: „James E./Mathew“) und in zwei Bänden das ganze Oratorium in sorgfältiger Musikerabschrift nach dem Partitur-Autograph der Urfassung bietet, wie durch Vergleich mit dessen erhaltenem II. Teil eindeutig nachzuweisen war[4]. So ist es heute, 150 Jahre nach des Meisters Tod, möglich, eine kritische Ausgabe von Haydns „Ritorno di Tobia“ zu veranstalten und die vielfach so verwickelten Probleme der verschiedenen authentischen und andern überlieferten Fassungen einigermaßen zu klären[5].

---

[1] *Haydn-Zentenarfeier,* III. Kongr. d. Internat. Musikges., Bericht, Wien-Leipzig 1909, S. 682; G. A. Glossner, a.a.O., S. IIf.

[2] Die Stifterinnen waren Frl. Helene von Schmitt, Fabrikbesitzerin in Böhmisch Leipa, und Frau Maria Dumba, die Witwe von Nikolaus Dumba in Wien.

[3] Vgl. Mandyczewskys Brief, Wien, März 1912, Samml. d. Ges. d. Musikfr. Wien, deren Archivar er war.

[4] Samml. d. Ges. d. Musikfr. Wien, Sign. III 11459; die Zahl „1763“ auf dem Lederrücken des I. Bandes ist ein Versehen oder eine ehemalige Bibliotheks-Signatur. Eine fast gleichlautende Kopie verwahrt die Bibl. des Conservatoire de Musique in Paris (Sign. D 8375).

[5] Erfreulicherweise hat sich im Haydnjahr 1959 auch die musikalische Praxis des Werkes wieder angenommen. Am 14. Juni fand eine öffentliche Aufführung des Oratoriums im Stift Melk in Niederösterreich statt.

Die Gustavianische Oper

von

RICHARD ENGLÄNDER

Als Gustav III. von Schweden im Sommer 1784 Paris einen Besuch abstattete, wirkte das in hohem Grad impulsierend auf diese an theatralischen Ereignissen gewiß nicht arme Metropole. Man konnte sich nicht genug darin tun, dem berühmten Gast etwas zu bieten. Was es an Bedeutendem, an Neuem gab, mußte er – in gedrängter Übersicht – zu sehen und zu hören bekommen. Die Académie de Musique begnügte sich nicht mit den üblichen zwei bis drei Opern, sondern brachte zehn verschiedene Werke zur Aufführung. Gluck (die beiden *Iphigenien*) stand neben dem umstrittenen Piccinni *(Didone)*; Grétrys revueartige, sensationell aufgemachte orientalisierende Opern *(La caravane* und *Panurge)* repräsentierten den „dernier cri". Im Schauspiel figurierte Shakespeare *(König Lear)* neben dem patriotischen Modestück *Le siège de Calais* und neben *Le mariage de Figaro* des Beaumarchais. Als Gustav III. bei diesem vorrevolutionären Schauspiel einmal verspätet am Ende des ersten Aktes im Theater eintraf, verlangte das Publikum, daß der erste Akt noch einmal von vorne gespielt würde[1].

Dies Publikum ahnte, daß in der Königsloge nicht nur ein fürstlicher Protektor der Künste saß, sondern zugleich eine führende Persönlichkeit des zeitgenössischen Theaters, den geistvollen Vertretern von Theater und Literatur des Pariser Kreises an Bildung gleich, aber an theatralischem Instinkt überlegen. Es hatte sich längst herumgesprochen, was seit des Königs erstem Pariser Besuch 1771, der besonders dem Freunde Voltaire gegolten hatte, in Stockholm geleistet worden war[2]. Fast aus dem Nichts heraus hatte Gustav eines der führenden Operntheater in Europa geschaffen, das Paris den Namen als der Stadt Glucks streitig zu machen suchte. Der schwedische Gast sah – das spürte wohl im Sommer 1784 mancher Pariser Theaterhabitué – lä-

---

[1] Dazu K. F. Schreiber, *Biographie über den Odenwälder Komponisten Joseph Martin Kraus*, Buchen 1928, S. 82 (im Anschluß an Grimms *Correspondance littéraire*).

[2] Von der Literatur über Gustav III. von Schweden sei erwähnt: P. de Luz, *Gustav III*, Stockholm 1949, bes. S. 141 ff.: *Gustav III och teatern;* ferner B. Hennings, *Gustav III. En biografi*, Stockholm 1957.

chelnd auf den kleinlichen Parteienstreit herab, mit dem die Pariser, von Marie Antoinette angefangen, die Fragen der Oper banalisierten oder dialektisch zersetzten. Gustav III. hatte seinen künstlerischen Mitarbeitern den Auftrag gegeben, Werke Glucks und Piccinnis ins Schwedische zu übertragen, nicht um sie gegeneinander auszuspielen, sondern um französische und italienische Opern-Elemente in höherer Synthese zu vereinen und den eigenen Zielen dienstbar zu machen. Dem König ging es nicht in erster Linie um starre ästhetische Prinzipien, ihm ging es um eine Theater- und Kulturpolitik großen Stiles [1]. Er erstrebte ein aktuelles Theater, ein Zeittheater. Der Blick war dabei zugleich weit in die Zukunft gerichtet. Die wesentliche Voraussetzung, an die er sich gebunden fühlte, war ganz einfach die, daß eine Sprache, die auf der Bühne bisher noch nicht zu ihrem Recht gekommen war, ihre theatralische und musikalische Ergiebigkeit, ja Schönheit beweisen solle. Das Schwedische sollte in den Rang einer Theatersprache erhoben werden. Der König konnte sich bei seinen Bestrebungen auf einen ebenso einflußreichen, wie kompetenten Berater in Opernfragen berufen, auf Abbé Michelessi, seit Anfang der 1770er Jahre in Stockholm, einen Italiener aus dem engsten Kreise des Grafen Algarotti [2].

Aus der Einheit des Fühlens und Denkens ist diese theatralische Konzeption zu erklären. Dieselben Kräfte waren hier wirksam, die den Kulturpropagandisten, die den Staatsmann Gustav III. erfüllten. Es fällt auf den ersten Blick auf, daß hier ein Typ des künstlerischen Monarchen, des königlichen Kunstprotektors vor uns steht, für den es schwerlich eine Vergleichsmöglichkeit gibt. Nicht bei Ludwig XIV., der zur Glorifizierung seiner Person das Theater mit antikisierenden Requisiten verlangt und es sich nicht nehmen läßt, sich an der Seite einer Mätresse nach den Anweisungen des Choreographen auf der Bühne zu bewegen. Nicht bei Friedrich dem Großen, der neben einer problemreichen Politik eine problemlose Oper im modischen Stil mit italienischen Gesangsvirtuosen haben möchte. Nicht bei der Königin Christina von Schweden, die ihren Stolz dareinsetzte, berühmte italienische Musiker an ihren Hof zu fesseln, die ihre Wege kreuzten und ihre Feste schmücken konnten. Aber auch wenn man an spätere Zeiten denkt, an den Protektor Richard Wagners, Ludwig II. von Bayern, wird der Unterschied deutlich: Ein Romantiker auf dem Thron, der sich nach Erfüllung vager Theaterträume sehnt, vernimmt und versteht den Ruf eines Genies, das gerade ihn in diesem Moment für seine abenteuerlichen Kunstpläne brauchen kann.

---

[1] Über die theatralischen und ideellen Grundlagen der Gustavianischen Oper vgl. R. Engländer, *Joseph Martin Kraus und die Gustavianische Oper,* Skrifter utgivna av K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala XXXVI, Bd. I (1943), Kap. I, bes. S. 11ff.; s. auch Artikel *Kraus* in MGG.

[2] Über Domenico Michelessi siehe die Studie von A. Beijer, in: Samlaren, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet, Ny följd, Jg. I (Uppsala 1921), S. 92ff.

Anders liegt der Fall bei Gustav III. In seiner Person ist der bestimmende theatralische Elan zu finden; von ihm geht Weisung und Impuls aus. Von sich aus zieht er die Mitarbeiter – Dichter, Maler, Musiker, Choreographen – an sich. Im Falle des Gustavianischen Theaters offenbart sich, wenn man so sagen darf, auf seiten des Königs selbst ein Wagnerscher Akzent: in der Vision einer Nationaloper – eine spezifisch Gustavianische Idee –, in den Konturen, die gezeichnet werden, in den Zielen, die geistig und künstlerisch aufgestellt werden. Es ist kein Wunder, daß bei den Versuchen der Mitarbeiter, dieser Vision nachträglich eine ästhetische Begründung zu geben, die theatralischen Ziele klarer zu unterbauen, Wendungen und Worte auftauchen, die unmittelbar an Gedankengänge in Wagners Schriften erinnern. Die Gedenkrede, die J. H. Kellgren 1783 in der Gesellschaft „Utile Dulci" auf Johan Wellander hält, den Textverfasser der ersten, von Gustav selbst skizzierten schwedischen Oper, gibt das klassische Beispiel[1]. Darin heißt es u.a. (im Original schwedisch):

„Man hat gesagt, daß die Poesie die Musik der Seele sei. Man kann auch sagen, daß die Musik die dichterische Sprache der Leidenschaften ist . . . Beide [Poesie und Musik] wenden sich durch das Ohr an die Seele. Beide fordern sozusagen einen neuen Sinn, um recht erfaßt und gewürdigt zu werden. Beide schmücken und veredeln einander. Ohne die Stütze der Musik ist die Sprache des Dichters weniger eindrucksvoll, ohne die Hilfe der Dichtkunst ist der Ausdruck der Musik weniger bestimmt. Sie waren denn auch in der ersten Jugend, in ihrer Heimat Griechenland, fast niemals voneinander getrennt. Die Sprache jenes Landes war von ihnen beiden geformt und die Wortwendung vom ‚Gesang des Dichters' war damals keine leere Phrase. In einer unglücklichen Stunde haben die beiden ihre Einheit aufgegeben."

An anderer Stelle findet sich bei Kellgren der Satz:

„. . . so ist die Oper also, genau betrachtet, nichts anderes als eine wirkliche Tragödie."

Scheinen diese Sätze von Herder, Algarotti und Dubos beeinflußt[2] und von dem Gedanken an Gluck mitbestimmt, so entsprechen sie doch für unser Gefühl zugleich und vor allem Wendungen aus Wagners „Oper und Drama" und „Das Kunstwerk der Zukunft". Die Idee einer theatralischen-musikalischen Stilbildungsschule, derzuliebe der neue schwedische Hofkapellmeister Joseph Martin Kraus durch halb Europa auf Reisen geschickt wird, ist durchaus im Sinne jener musikalischen Hochschule, die dann Wagner mit Hans von Bülow für München forderte. Für das Streben und die Grundauffassung der Gustavianischen Oper ist folgender Hinweis Abbé Voglers bezeichnend[3]:

---

[1] *Åminnelsetal öfver Rådmannen i Stockholm Hr. Johan Wellander, hållit i sällskapet Utile dulci,* in: Joh. Henrik Kellgren, Saml. Skrifter, Stockholm 1796, Bd. III, S. 139ff. – Eine ausführliche Inhaltsangabe dieser Rede findet sich in dem *Teildruck* meiner Berliner Dissertation von 1916 *(Naumann als Opernkomponist),* S. 38–40.

[2] Über Herders Verhältnis zur Oper und zur Musik vgl. G. Weber, *Herder und das Drama* (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte LVI, 1922); ferner Gunhild Bergh, *Litterär Kritik i Sverige under* 1600- *och* 1700-*talen,* Stockholm 1916, S. 128ff. Hier wird S. 132 u. 241 auch auf Rousseau und Voltaire hingewiesen.

[3] K. E. v. Schafhäutl, *Abt Vogler,* Augsburg 1888, S. 24ff.

In Stockholm wird keine Oper aufgeführt, ohne daß vorher alle Mitwirkenden das ganze Stück ohne Gesang und Musik wie ein Schauspiel deklamiert hätten. Und dies ist die wirkliche Probe auf das schauspielerische Vermögen, wenn den Sängern einmal die Musik entzogen wird.

Daß so neuartige Bemühungen umstritten sein mußten, daß auch bei großen Anstrengungen auf reproduktivem Gebiet Wünsche offenblieben, ist leicht zu verstehen. In den Überschwang mischt sich Skepsis und Kritik. Johann Gottlieb Naumann selbst, in einem entscheidenden Augenblick zu Hilfe gerufen, schreibt bald nach seiner Ankunft in Schweden und nach einem ersten flüchtigen Kontakt, im Sommer 1777, mit dem Hochmut des verwöhnten Opernmannes und Musikers, von Drottningholm [1] aus nach Dresden: „Die Oper kostet erstaunlich viel Geld, und ist, unter uns gesagt, erbärmlich elend [2].“ Über das Schicksal seines *Gustaf Wasa,* der dann der größte aller Stockholmer Opernerfolge werden sollte, bangt Naumann schon im voraus in einem Dresdner Brief (25. 10. 1784), der an seinen Freund Patrick Alströmer in Gothenburg gerichtet ist: „Aus Stockholm habe Nachricht, daß man meinen Gustaf Wasa, wie sehr natürlich, erbärmlich verhuntzt; es tut mir weh, weil es das beste Werk ist, das ich je gemacht habe!“ [3]

Die Briefe und Dokumente, in denen die beteiligten Dichter, Musiker, Theaterfreunde sich über die Gustavianische Oper äußern, sind voll von interessanten Details. Es handelt sich dabei um ganz bestimmte Fragen: Schwächen der Ausführung, stilistische Streitpunkte – ein Rezitativ, das anders zu komponieren wäre, eine dramatische Entwicklung mit Zuziehung des Chores, die ausführlicher zu behandeln wäre, „einschläfernde Ballette“, eine verfehlte Dekoration. In einem Bericht über die Uraufführung der *Cora* 1782, den Graf Nils Bark an Johann Leopold Neumann in Dresden, den Herausgeber des deutschen Klavierauszugs dieser Oper, schickte, heißt es u. a. [4]:

„. . . die guten Leute haben in Ansehung der kurzen Zeit, die man ihnen zu so einer großen Unternehmung ließ, Wunder getan, und ich habe Naumann mit Vergnügen sagen gehört, daß, wenn man ihm vollkommen freie Hand ließe, er sich kein besseres Orchester und Leute wünschte, als es die unseren sind. Doch in dem letzten Punkt lag der Fehler: Naumann ist zu gut und nachgebend, die hiesigen Häupter der Sache zu unwissend, uneinig und eigensinnig. Man machte an hohen Orten Verkürzungen und warf aus weniger Kenntnis der musikalischen Schönheit das Unentbehrliche gleich dem Entbehrlichen weg . . . Alles was durch Kleider und gut

---

[1] Über das Schloßtheater Drottningholm (in der Nähe Stockholms) und dessen szenische Möglichkeiten orientiert u. a.: *Gustaviansk Teater, skildrad av Pehr Hilleström,* Stockholm 1947, mit Einführung von A. Beijer und Bildtexten von G. Hilleström.

[2] R. Engländer, *J. G. Naumann als Opernkomponist, Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms,* Leipzig 1922, S. 396.

[3] Ebenda, S. 401. – Jener Brief enthält trotz seines negativen Tones zugleich eine positive Aussage, nämlich das offene Bekenntnis zu den französischen Stilelementen der Ballett- und Choroper, die für Naumann erst in Stockholm Aktualität gewinnen sollten.

[4] Engländer, *J. G. Naumann,* a. a. O., S. 407.

angebrachte Ballette zum Besten des Spectacles hatte dienen können, hat man angebracht, nur ist mir unbegreiflich, wie man das Hauptsächlichste aus Eile und wenig Nachdenken fast ganz hat verfehlen können, nämlich das Erdbeben . . .

Der Theatergeist, die Theateratmosphäre um Gustav III. ist in solchen zeitgenössischen Äußerungen unmittelbar zu spüren. Es führen nicht geschwätzige Vertreter der Gesellschaft, oder habile Librettisten das Wort. Die geistige Elite des Landes bemüht sich mit mehr oder weniger Gelingen um die Oper als Kunstwerk. Mitten unter seinen Gesinnungsgenossen steht Gustav III., ein hochbegabter, wenn auch ein wenig ungeduldiger Regisseur, dessen Wille sich zuletzt doch meist durchsetzt. Ihm ist die Oper Hauptziel einer umfassenden Theaterleidenschaft. Fast zu verschwenderisch wirft er mit immer neuen, überraschenden Aufträgen um sich. Der Nichtmusiker verfügt über den Musiker. Gustav, selbst ein glänzender Schauspieler, besonders nahe vertraut mit der Dialogführung der Franzosen, schiebt dennoch solange wie möglich zugunsten der Oper die Einrichtung eines offiziellen schwedischen Schauspiels und Schauspielensembles hinaus. Obwohl selbst nicht Musikkenner, nicht einmal Liebhaber der Musik im eigentlichen Sinne, bedurfte er ihrer Hilfe, brauchte er die Mittel der großen Oper, um seine theatralischen Ideen, insbesondere seine Intentionen auf dem Gebiete der Regie voll zur Durchführung bringen zu können[1].

Bei aller Betonung einer schwedischen Kulturambition bedeuteten die Theater-Bestrebungen Stockholms nicht nationalistische Einseitigkeit. Inmitten der vielfältigen Pariser Eindrücke von 1784, von denen am Anfang dieses Aufsatzes die Rede war, denkt Gustav an das Schloßtheater Drottningholm in der Nähe von Stockholm. In französischer Sprache entwirft er eine Anzahl Intermèdes, die bei der Aufführung von Molières *Amphitryon* durch die französische Theatertruppe Monvel in Schweden mit verwendet werden sollen. Er beauftragt seinen jungen Kapellmeister Joseph Martin Kraus, so schnell wie möglich eine Musik zu diesem Entwurf zu schreiben[2]. Kraus, zu jenem Zeitpunkt ebenfalls in Paris zu Gast, bringt in aller Schnelligkeit eine reizvolle Partitur im Neu-Pariser, Grétry nahen Stil zustande, von einer Eleganz, wie man sie dem etwas pathetischen Künstler kaum zutraut: Ein Athletenauftritt, Gesänge der Nacht für Solosopran und Frauenchor, ein Ballett *Les douze heures de la nuit,* exotische Tänze, Fanfaren, mit denen ein Herold die Bühne betritt usw. Es sind Dinge von der Art, wie sie Richard Strauss zur Aufführung von Molières *Bourgeois gentilhomme* im Anfang unseres Jahrhunderts für Max Reinhardt schrieb. So fallen von einem musikalischen Kuriosum der modernen Theatergeschichte Reflexe auf das Gustavianische Theater.

---

[1] Vgl. dazu auch den Aufsatz von Gösta M. Bergman, *Zur Entstehung der modernen Regie in Frankreich,* Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte XVI, Berlin 1958, S. 9ff.

[2] Engländer, *Joseph Martin Kraus,* a.a.O., S. 138.

Gustav, der sich als Regisseur zu den Versuchen schwedischer Autoren im Chordrama hingezogen fühlte und der nicht müde wurde, die Stockholmer Gluckianer zu stützen, hat über prinzipielle Zusammenhänge zwischen Oper und antiker Tragödie nachgedacht. Er hat von der szenischen Fülle und der naiven Stilisierung der mythologisierenden, spätbarocken Oper seinen Ausgang genommen, jener Operngattung, die seine Mutter Luisa Ulrika, die Schwester Friedrichs des Großen, in rein Metastasianischer Prägung in Stockholm eingeführt hatte, unterstützt von dem Bologneser, später Stockholmer Kapellmeister Francesco Antonio Uttini[1]. Aber der Textentwurf zu einer Oper *Ödipus* nach Sophokles blieb Fragment, und über *Thetis und Pelée,* die Eröffnungsoper des Gustavianischen Theaters, hat der königliche Mitverfasser als anonymer Rezensent hinterher selbst gespöttelt: „Die Gestaltung des Textes scheint mir reichlich absurd zu sein" (Själva compositionen av poemen syns mig vara nog absurd)[2].

Bei aller Bewunderung klassischen Bildungsgutes erkannte Gustav die Notwendigkeit, die neue schwedische Oper sujetmäßig von der Überlastung durch das Renaissance-Erbe, von der Konvention antikisierender Texte zu befreien. Er verstand, daß hier Gluck einen auch für Stockholm gültigen Maßstab und Höhepunkt bedeutete. Kein Zweifel: für den König selbst, den Kenner der bildenden Kunst, den eifrigen Kunstsammler, waren die Gestalten der Antike gleichsam lebende Wesen. Mehr noch: den Bewunderer Glucks erfüllte insgeheim der Traum einer neuartigen, einer Gustavianischen Opernantike. Dies ist der eigentliche Sinn des Entwurfes zu *Aeneas i Carthago,* der J. M. Kraus zu seiner bedeutendsten Leistung anregte und in vielen Einzelheiten dauernd beschäftigte. Aber Gustav scheute in seinem Reformeifer vor der absoluten Bindung an die mythologisierende Oper zurück. Er fürchtete, mißverstanden zu werden. Die Oper *Proserpin,* dasjenige Werk, mit dem Kraus und Kellgren gemeinsam sich zuerst Gustav III. näherten, ist in dieser Hinsicht ein interessanter Fall[3]. Dieser schwedische Einakter, der sich textlich zum Teil an Quinault anschließt, wurde nach einer Ensembleprobe im Schloßtheater Ulriksdal zu den Akten gelegt. Aber der Komponist der Oper, der junge Kraus, der den Kreisen des deutschen „Sturm und Drang" und des „Göttinger Hain" entstammte und Gustav III. schon bei der ersten Begegnung auch rein persönlich faszinierte, wurde sogleich als Hofkapellmeister engagiert; obwohl oder vielleicht gerade weil er den Text mit den Augen eines musikalischen Revolutionärs betrachtete, den Bau der Arie subjektivistisch umbildete und eine Cli-

---

[1] Über Uttini in Stockholm vgl. E. Sundström, *F. A. Uttini och Adolf Fredriks italienska operatrupp.* Svensk tidskrift för musiksforskning, XIII, 1931, sowie den Artikel in *Sohlmans Musiklexikon.* – Uttini kam 1755 nach Stockholm u. zwar von Kopenhagen, das er als Kapellmeister der Operntruppe P. Mingottis besucht hatte.

[2] Dazu O. Levertin, *Gustaf III som dramatisk författare,* [2]Stockholm 1911, S. 32.

[3] Dazu R. Engländer, *Kraus, Prosperpin, ett bidrag till Kraus' musikdramatiska stil,* Svensk tidskrift för musikforskning XXI, 1939, S. 48ff.

max des Textbuches, die Wiedersehensszene zwischen Ceres und ihrer Tochter Proserpin, ganz im Sinne der Höhepunkte des deutschen Monodramas mit orchestraler, fast sinfonischer Energie ausstattete[1].

Was im übrigen die hohen orchestralen Forderungen, die instrumentationstechnischen und dynamischen Feinheiten der Gustavianischen Opernpartituren betrifft, so sind diese nicht nur durch die besonderen dramatischen Ziele der Gustavianischen Bühne zu erklären, sondern ebensosehr durch die Herkunft und die Vorbildung der Hauptkomponisten, die von Musikstädten wie Dresden und Mannheim nach Stockholm gekommen waren. Hier sei auf die bedeutenden Beiträge von Kraus zur Sinfonie und zum Streichquartett hingewiesen[2], sowie auf die durch Druckausgaben gesteigerte Beliebtheit von Naumanns Instrumentalmusik, insbesondere der Ouvertüre zur schwedischen Oper *Cora* als Konzertouvertüre[3]. Ähnliches gilt für die Rolle des Chores. Sie erschöpft sich nicht im Dramatisch-Zweckmäßigen, sondern nimmt gegebenenfalls die Wendung zum Oratorischen, so schon in *Amphion* und in *Proserpin,* Naumanns und Kraus' ersten Beiträgen zur schwedischen Oper. Es ist bezeichnend, daß Abschnitte aus diesen Werken wiederholt im Konzert erscheinen, im Falle des *Amphion* noch 1812 im Repertoire des Gewandhauses in Leipzig[4]. Recht betrachtet, stellen auch die letzten Arbeiten von Kraus, nämlich die Trauerkantate und die Trauersinfonie für Gustav III., nicht nur den sakralen Ausklang der Gustavianischen Ära dar, sondern zugleich eine Zusammenfassung wichtiger Form- und Ausdruckselemente der schwedischen Oper. Insbesondere werden wir dabei in einem letzten Augenblick nochmals an die so eigenartige nächtliche Szene der ängstlich suchenden Nymphen von *Proserpin* erinnert[5].

Auch wenn wir von den erörterten weitgehenden theater- und musiktechnischen Konsequenzen der Stockholmer Operngründung absehen, müssen wir feststellen: Die große Oper mit grundsätzlich schwedischem Text war im

---

[1] Siehe dazu das Notenbeispiel in dem in der vorigen Anm. genannten Aufsatz S. 62.

[2] Dazu der Abschnitt: *Instrumentale Voraussetzungen von Kraus' musikdramatischem Stil* bei Engländer, *Kraus,* S. 93ff. Vgl. ferner B. Anrep-Nordin, *Studier över Joseph Martin Kraus,* Stockholm 1924, sowie S. Walin, *Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik,* Stockholm 1941, S. 385ff. - Die Neuausgabe einer Sinfonie in c-moll von Kraus in den Monumenta Musicae Svecicae (Stockholm) durch den Verf. ist in Vorbereitung.

[3] Stimmdruck bei Hummel, Amsterdam. Dazu R. Engländer, *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik,* Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala-Wiesbaden 1956, S. 130. – Naumanns Bestreben galt vom ersten Augenblick seines schwedischen Aufenthaltes an, bes. im Gedanken an die Eröffnung des Neuen Opernhauses mit *Cora,* der Hebung des orchestralen Standards. Er bediente sich dabei des Einflusses des oben erwähnten Patrick Alströmer in Gothenburg, des Direktors der Ostindischen Kompanie. Späterhin wurde die Dirigententätigkeit von Kraus und Vogler von wachsender Bedeutung.

[4] Allg. Mus. Zeitung XIV, 1812, Sp. 245.

[5] Siehe dazu das Notenbeispiel in Svensk tidskrift för musikforskning 1939, S. 67.

Sinne der Zeit ein gewagtes Experiment. In dem alten Opernland Deutschland und gerade hier, machte man damals nur ausnahmsweise und ohne volle Überzeugung den Versuch mit der Pflege der ernsten Oper in der Nationalsprache. Noch 1791 schreibt J. G. Naumann, Reorganisator und Hauptkomponist der schwedischen Nationaloper, zugleich führender Dirigent und Nachfolger Hasses in Dresden: „Ich wünschte mit allen Patrioten, daß ein gutes deutsches Operntheater existierte, das Dichter und Komponisten ermunterte, ihren Fleiß und Talente ihm zu weihen" (Brief vom 20. 8. 1791 an den Schriftsteller G. Bürde in Breslau)[1].

Was man in Stockholm anstrebte war, um es nochmals zu betonen, nicht mehr und nicht weniger als dies: Die Schönheit des schwedischen Dichterwortes sollte in musikalischer Intensivierung zu ihrem Rechte kommen; zugleich sollten die kulturphilosophischen, religiösen, nationalen Probleme der unmittelbaren Gegenwart im reichen und prunkenden Rahmen der Opernkunst behandelt werden. Es mußte dies möglichst schon in der Originalität des Sujets ersichtlich sein[2].

Werke wie *Amphion* und *Cora* fügen sich durchaus in den geistigen Rahmen und in die Grundkonzeption der Gustavianischen Epoche ein. Im *Amphion* von G. G. Adlerbeth und Naumann (1778) sehen wir das opernmäßige Widerspiel der Ideen, die im Kreise der Gustavianer G. F. Gyllenborg, J. Fr. Neikter, K. A. Ehrensvärd lebhaft diskutiert wurden: den „homo silvestris", den Gegensatz von Norden und Süden, von Barbarentum und Griechentum, den schließlichen Ausgleich dieser beiden gegensätzlichen Tendenzen[3]. *Cora* folgt, das Eröffnungsstück des hochmodernen Neuen Opernhauses, mit den gleichen Autoren (1782): Hier gilt es der Frage der religiösen Toleranz. Das exotische, in diesem Fall das indianische Milieu setzt sich durch. Sonnenkult und Freimaurertum werden, zehn Jahre vor der *Zauberflöte,* in Bildern und Tönen idealisiert[4]. Der schwedische Dichter schöpft aus dem berühmten Roman *Les Incas,*

---

[1] Abdruck dieses Briefes (Washington, Library of Congress) bei ENGLÄNDER, *Naumann,* a.a.O., S. 411.

[2] Daher, wie gesagt, der Versuch, die Rolle der antikisierenden Oper eine Zeitlang einzuschränken oder doch zu modifizieren. Hier ist die kuriose Verarbeitung von HÄNDELS *Acis* im Sinne eines Pasticcios mit dem Untertitel „heroisches Ballett" zu nennen – eine Geschmacksentgleisung, aber zugleich ein ausgesprochener Publikumserfolg in der Frühzeit der Gustavianischen Bühne vor dem Erscheinen von NAUMANN und KRAUS. Siehe dazu: E. SUNDSTRÖM, *L. S. Lalin,* Svensk tidskrift för musikforskning XXXII, 1950, S. 53.

[3] Dazu die Darstellung von A. BLANCK, *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur,* Stockholm 1911, bes. S. 255 u. 316ff.

[4] Der Zusammenhang des Gesanges des Oberpriesters: „Du heil'ge Quelle reiner Seelen, o läutre Coras schwaches Herz!" mit MOZARTS „O Isis und Osiris" ist offensichtlich, nicht zuletzt in der Verwendung von Chorrefrain und Tiefklang des Orchesters (Notenbeisp. bei ENGLÄNDER, *Naumann,* S. 264). Vgl. dazu auch die Einleitung des Verf.s zu der Faksimile-Ausgabe (Stockholm 1955) von MOZARTS Solokantate *Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt,* Autogr. Uppsala, K. V. 619.

den der Verfasser J.-Fr. Marmontel dem schwedischen König gewidmet hatte. Das Jahr 1786 naht mit *Gustaf Wasa* von Kellgren und Naumann, nach einem ausführlichen Plan Gustavs III[1]. Man mag an Stücke denken wie *Richard, coeur de lion* von Grétry, oder an den vielerörterten *Günther von Schwarzburg* von Klein und Holzbauer in Mannheim: Wie gezwungen, wie literatenhaft wirkt der letztgenannte Versuch „historischen Theaters" im Vergleich, trotz vieler musikalischer Schönheiten! Im Falle des *Gustaf Wasa* wird es klar, durch welch geistige Einheitlichkeit das Wesen der Gustavianischen Opernschöpfung bestimmt war und ist. Ein Dramatiker führt das Wort, der den Geschichtsdramen Schillers nahesteht. Ein Regisseur folgt ihm, der den Glanz der Musik und der Szene, den Einsatz von Chor, Ballett und Massenszenen fordert, unterstützt von dem genialen Bühnenbildner Jean Desprez[2], einem gebürtigen Franzosen. Ebenso deutlich spricht der Staatsmann und Patriot, der Diplomat und Historiker[3].

Theatralische Großmachtsträume, in denen zugleich allgemein kulturelle, ja politische Großmachtsträume spürbar werden, nehmen Gestalt an. Geschichtliche Tatbestände wandeln sich zur Oper. Aber umgekehrt kann auch die Oper selbst sich zur Historie wandeln: Wenn wir die Eingangsszene des zweiten Aktes von *Gustaf Wasa* erleben, mit der noch immer berühmten Hymne „Ädla skuggor, vördade fäder", als Abschluß[4], so erleben wir nicht nur ein Stück Gustavianischer Operngeschichte, sondern auch einen Moment der politischen Geschichte von Gustavs III. Tagen, im Widerschein eines alten schwedischen Geschichtsstoffes. Im dem ernstesten Augenblick seiner politischen Karriere, unmittelbar nach der Verschwörung von Anjala, fuhr der König in Propaganda-Absicht im Land umher. In dalekarlische Tracht gekleidet, wandte er sich auf dem Marktplatz zu Mora an die Bauern Dalekarliens. Es gelang ihm noch einmal, die Stimmung zu seinen Gunsten zu beeinflussen, den Treueid von seiten seiner Untertanen zu erhalten. Die Opernromantik Kellgrens und Naumanns verwandelte sich in diesem Augenblick zu politischer Realität.

Der Ursprungsidee nach gehören die drei Stockholmer Hauptopern *Gustaf Wasa, Gustaf Adolph och Ebba Brahe, Aeneas i Carthago,* ungefähr der gleichen

---

[1] Über die Entstehung und die Voraussetzungen des Textes vgl. auch L. Breitholtz, *Studier i operan Gustaf Wasa* (*Etudes sur la genèse de l'opéra Gustaf Wasa*), Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala-Wiesbaden 1954.

[2] Über ihn N. G. Wollin, *Desprez i Sverige,* Sveriges Konstförenings publikation XLV, bes. S. 39. Das Werk erschien auch in franz. Sprache. *Desprez en Suède. Sa vie et ses traveaux* . . . Stockholm 1939.

[3] Die Reproduktion von Bühnenbildern und von Kostümen aus dem Bereich der Gustavianischen Oper findet sich in reichem Maße in der Publikation von A. Beijer, *Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm* I, Stockholm 1937. Inszenierungsproben aus *Gustaf Wasa* und anderen Opern auch bei R. Engländer, *Från rokokomusik till romantisk opera,* in Bd. II des Sammelwerkes *Det glada Sverige,* Stockholm 1947, S. 897, 898 u. 913.

[4] Dazu das Notenbeispiel bei Engländer, *Naumann,* a. a. O., Notenanhang S. 36.

Zeit an. Aber Gustav gab doch in einem entscheidenden Augenblick der nationalhistorischen Oper den Vorzug, wie wir sahen, in einer ganz bestimmten Absicht, im Gedanken an die volle Aktualität der theatralischen Wirkung und an die Unmittelbarkeit des theatralischen Erlebnisses. Die Oper *Gustaf Adolph och Ebba Brahe* (1788) mit Text nach einem älteren Prosaentwurf des Königs, mit Musik von dem Stockholmer Gastdirigenten, dem bizarren Abbé Vogler, in vielen Jahren „director af musiken", stellt dabei ein Extrem dar. Schon die Fragestellung des Librettos – das Grundmotiv der Handlung, ist das vielerörterte Liebesverhältnis Gustaf Adolphs zu der schönen Gräfin Ebba Brahe –, noch mehr aber die stark singspielhafte, zuweilen geradezu Bellmansche Haltung des zweiten Aktes, zeigen die Hofoper über *Gustaf Wasa* hinaus auf dem Wege zur Volksoper [1]. Es genügt darauf hinzuweisen, daß in jenem zweiten Akt Catharina, vormals Ebbas Amme, ein Strophenlied auf die populäre Melodie der „hönsgummansvisa" sang – zum Entsetzen der Hofdamen, die in den Logen der königlichen Hofoper saßen. Aber die Impulse, die von der Oper *Gustaf Adolph och Ebba Brahe* ausgehen, die theatralische Phantasie, die hier wirksam ist, haben ein weiteres Ziel. In der großen Ansprache Gustaf Adolphs im Finale dieser Oper, die mit der Überreichung des Schwertes und mit der Verleihung des Marschalltitels an De la Gardie abschließt, schlägt Vogler plötzlich den Ton eines neuen Opernpathos an, der an das Auftreten des Eremiten im *Freischütz,* an die Schlußansprache des Hans Sachs in den *Meistersingern* denken läßt. Es scheint in diesem Zusammenhang ein Ausdruck historischer Folgerichtigkeit zu sein, wenn später Weber und Meyerbeer, der Virtuose der historischen Oper des 19. Jahrhunderts, Schüler Voglers in Darmstadt wurden, Weber dann Nachfolger J. G. Naumanns in Dresden werden sollte und eine kontinuierliche Linie weiterhin zu dem jungen Dresdner Hofkapellmeister Richard Wagner als Nachfolger Webers führt.

Die spezifisch Gustavianischen Originalleistungen *Aeneas in Carthago* von Kellgren/Kraus, *Gustaf Wasa* von Kellgren/Naumann, *Gustaf Adolph und Ebba Brahe* von Kellgren/Vogler sind nur aus einem bestimmten Repertoire-Milieu heraus zu verstehen. Sie werden von einer großen Anzahl von Werken des internationalen, vor allem des französischen Opern-Repertoires gestützt, natürlich bei Übertragung in die schwedische Sprache und mit Anpassung an Gewohnheiten der neuen schwedischen Bühne. Genannt seien nur Grétrys *Zemire och Azor,* Monsignys *Arsene* und Piccinis *Roland.* Die Gustavianische Oper als Gesamtphänomen lebt von dem Gegensatz der Sagen- und der Geschichtsoper, der melodienreichen Arienoper und des Musikdramas. Sie lebt von dem Gegensatz zwischen lyrischer Tragödie, Schauspiel mit Chören und einem halbkomischen, halbernsten Mischstil [2]; sie ahnt in der Aufreihung gro-

---

[1] Dazu auch ENGLÄNDER, *Kraus,* a. a. O., S. 70.

[2] Hier muß die literarische Initiative der jungen ANNA MARIA MALMSTEDT erwähnt werden, später als A. M. LENNGREN eine der originellsten literarischen Per-

ßer tableaux *(Aeneas!)* zuweilen filmische Wirkungen unserer Zeit voraus. Sie lebt nicht zuletzt – vergessen wir das nicht – von der Kraftquelle *Gluck*[1]. Schon im ersten Spieljahr 1773 ist der *Orpheus* Glucks auf dem Repertoire zu finden (ein Jahr vor der Pariser Aufführung und bereits mit einem Tenor in der Titelrolle!) und er erlebt hier einen seiner größten europäischen Erfolge. 1778 folgte *Iphigenie in Aulis,* 1781 *Alceste,* 1783 *Iphigenie auf Tauris,* 1788 *Armida.* Zu diesem Siege Glucks hat die gefeierte Schauspielerin und Sängerin Carolina Müller, eine geborene Dänin, nicht wenig beigetragen[2].

Das Schaffen Glucks als opernästhetische Frage, als Problem der Übersetzung und der Aufführungspraxis beschäftigte unentwegt die Gemüter. Es offenbart sich dies ebenso deutlich in den jahrelangen Diskussionen und Polemiken von „Stockholms Posten", dem journalistischen Sprachrohr der Stockholmer Intelligenz[3], wie in folgendem Eintrag, der sich in einer handgeschriebenen alten Partitur der *Iphigenie auf Tauris* im Archiv der Königl. Oper in Stockholm findet[4]. Er stammt von der Hand des Hofkapellmeisters C. F. Häffner, der sich mit seiner *Electra* von 1787 dem Kreise extremer Gluckisten in Stockholm zugesellt hatte[5]. Es heißt da:

„In dieser Partitur hat Herr Abbé Vogler so viele fortepiano hinzugefügt, und außerdem soviel verändert, daß, wenn alles wieder auf sein rechtes Maß zurückgeführt werden sollte, die gesamte Partitur nebst Stimmen neu geschrieben werden müßte."

Stockholm, 1. Januar 1800
Häffner
Lex mihi Ars!

---

sönlichkeiten Stockholms. Sie introduziert 1776 und 1778 Grétry mit *Lucile* und mit *Zemire und Azor* und gibt in Vorreden zu ihren gedruckten Übersetzungen geistreiche und witzige Kommentare. In der Spätzeit der Gustavianischen Oper wird die opéra comique in Übersetzung auf der Bühne Carl Stenborgs gepflegt, des bewährten Übersetzers von Monsignys *Alexis oder Der Deserteur* (schon 1777 in Stockholm aufgeführt).

[1] Über die Gluckpflege Stockholms s. R. Engländer, *Gluck und der Norden,* AMl XXIV, 1952, S. 62ff., bes. Anhang: *Zur Gluckpflege Stockholms im 18. Jahrhundert, Repertoire-Übersicht.* Ferner ders., *Gluck-Pflege im Schweden Gustavs III.,* Blätter der Bayerischen Staatsoper, Jahrgang XI, Heft 2 (München 1958) gelegentlich der Neueinstudierung von *Iphigenie auf Tauris* in der Staatsoper München.

[2] Es ist bemerkenswert, daß Kapellmeister Bernhard Anselm Weber, Schüler des „Gustavianers" und Stockholmer Gluckdirigenten Abt Vogler, sich dann in den 1790er Jahren im Berliner Nationaltheater die Aufführung der Werke Glucks in deutscher Übersetzung zum Ziele setzt; vgl. K. H. Wörner in ZfMw XIII, 1930/1931, S. 216, auch R. Engländer in MQ XXVII, 1945: *The struggle between German and Italian opera at the time of Weber,* bes. S. 483.

[3] Über damit zusammenhängende, jedoch noch nicht endgültig geklärte Fragen vgl. I. Leux-Henschen, *Den gustavianska kulturdebattens anonyma Gluck-propaganda i Stockholmsposten,* Svensk tidskrift för musikforskning XXXVIII/XXXIX, 1956/57; ferner XXXX, 1958, S. 61ff.

[4] Der Intendanz der Kgl. Oper in Stockholm (Operndirektor S. Svanholm und Intendant V. Valentin) sei für ihr Entgegenkommen verbindlichst gedankt.

[5] Vgl. über ihn den Artikel des Verf. in MGG.

Kellgren, die bedeutendste dichterische Kraft der Epoche, war mit dem Schicksal seiner textlichen Beiträge zur Gustavianischen Oper nur wenig zufrieden. Die Anspielungen in einem Briefe vom 23. November 1790 sind deutlich genug[1].

„Für den 24. Januar (Königs Geburtstag) ist sicher noch nichts durchdacht. Acht Tage vorher ist ja Zeit genug. Von Aeneas ist nicht die Rede. Armer Kraus! Ist das ein Schicksal für das Genie, vergessen zu werden, während Charlatans von allen Enden der Welt reüssieren?"

Und zur Entstehungsgeschichte des *Gustaf Wasa* viele Jahre früher gehört folgende briefliche Äußerung Kellgrens von 1782[2]:

„. . . Naumann hat von Strichen in ‚Gustav Wasa' gesprochen. In solchem Fall mache ich es wie Adlerbeth [der Dichter der *Cora*] und reise mit direkter Post nach Lappland. Warum erheben unsere Komponisten immer ein Geschrei wegen der Länge der Rezitative? . . . Sie ahnen nicht, daß eine Oper eine Tragödie sein kann. Sie verstehen nicht, ein Rezitativ zu setzen, weil sie nicht auszudrücken verstehen. Sie verstehen nur zwitschern und trillern zu lassen; sie wissen nicht, wie sie schnell genug von der einen Arie zur andern kommen können: comme des pauvres navigateurs, qui se sauvent de planche en planche. Alceste und die beiden Iphigenien haben recht lange Rezitative, aber ich habe nie den guten Geschmack darüber klagen hören. Gluck verstand Musik für Seele und Herz zu setzen, seine Mitbrüder bleiben beim Ohre hängen. Außerdem fürchten sie sich davor, den kleinsten Teil ihrer Ehre mit dem Dichter zu teilen. Sie halten ihn für einen Handwerker, der lediglich die Leinwand ausspannt, auf welcher sie malen sollen."

In diesem Zusammenhang darf allerdings nicht übersehen werden, daß Kellgren Persönlichkeiten wie Naumann und Vogler, den eigentlichen Repräsentationsmusikern der Gustavianischen Zeit – man könnte diese beiden Männer als Gluckianer mit Vorbehalt bezeichnen – von Anfang an vorurteilsvoll gegenüberstand. Man kann verstehen, daß Kellgren für Stileigenheiten wie der Beibehaltung des Seccos als einer Schattierung des begleiteten Rezitativs noch in *Gustaf Wasa* wenig Verständnis hatte. Es kann jedoch keinen Zweifel darüber geben, daß der Dialog zu Beginn des zweiten Aktes dieser Oper und Gustafs nächtlicher Monolog im Zelt[3] zu den eindrucksvollsten Beispielen deklamatorischer Kunst innerhalb des Gustavianischen Theaters gehören.

Nur der theatralische Fanatismus und die kühne Zielgebung Gustavs III. ermöglichten es, daß die Gustavianische Oper in einer relativ begrenzten Zeitperiode zu bemerkenswerten, teilweise bewunderswerten Resultaten kam, daß

---

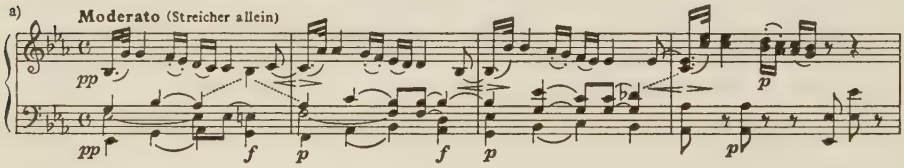
[1] *Kellgrens Gesammelte Werke,* Ausg. Svenska författare, Teil VI (Stockholm 1923), S. 305. - Über das Verhältnis von KRAUS zu den Dichtern des schwedischen Kreises, u.a. BELLMANN und KELLGREN, vgl. R. ENGLÄNDER, *J. M. Kraus och den svenska diktarkretsen,* in: Samlaren 1939, S. 117ff.

[2] *Kellgrens Gesammelte Werke,* a.a.O., S. 112 (im Original schwedisch).

[3] Partiturbeispiel im Notenanhang meines Buches über NAUMANN, S. 32. – Über die Verwendung der dabei erklingenden Militärsignale in einem der BELLMANschen Gesänge (Nr. 21) vgl. meinen Aufsatz *Bellmans musikalisk-poetiska tekmik,* in: Samlaren 1956, S. 150.

sie, in historischer Distanz betrachtet, trotz äußerer Gegensätze und trotz scheinbarer innerer Widersprüche letzten Endes dennoch im Bilde einer künstlerischen Arbeitsgemeinschaft hohen Ranges erscheint.

Mit ihrer Tendenz zu psychologischer Einheit von Musik und Handlung, Text und Bühnenbild, bereitet die Gustavianische Oper den Weg für Grundsätze der Gestaltung, die sowohl für die Romantik, wie für den Realismus des 19. Jahrhunderts bestimmend werden sollten. Sie ergreift, längst vor den vielerörterten Versuchen der Pariser Konservatoriums-Professoren, bewußt die Initiative zu einer großzügigen Kunst des Überganges, einer musikalischen und handlungsmotivischen Symbolik, zur Erinnerungsmelodie, zum Leitmotiv und nähert sich in einzelnen Augenblicken dem Standpunkt und der Methode des *Tannhäuser* und des *Lohengrin*. Wir finden Beweise dafür im *Amphion*, in *Gustaf Wasa, Electra, Aeneas i Carthago*. Aus diesem *Aeneas*, der interessantesten Partitur der Epoche, mögen wenigstens einige Momente erwähnt werden, zunächst die Art, wie aus einer intensiven Kantilene der Geigen (Beispiel a) der Abschiedsmonolog des Aeneas herauswächst (Beispiel b)[1]:



Vor allem fällt die Konsequenz auf, mit der ein agressiver Motivansatz Gluckscher Prägung der Partitur innerhalb aller Formglieder zugrunde gelegt wird, um in dem großangelegten Finale des IV. Aktes zu hoher Wirkung gesteigert zu werden[2].

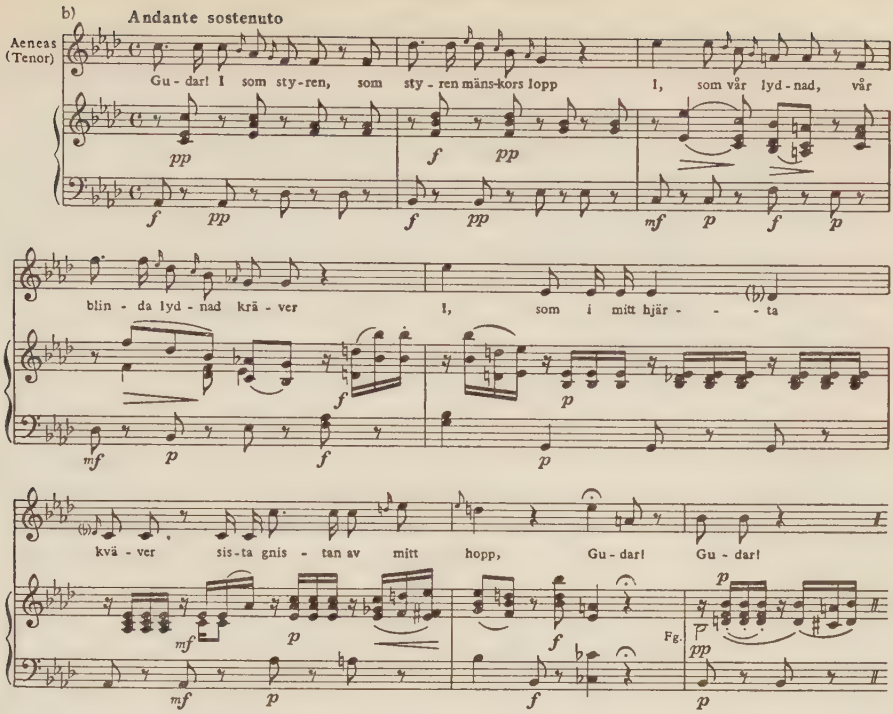
Wir haben hier und in vielen Abschnitten des Werkes zugleich das echte Beispiel des „heroischen Stiles in der Oper", der im *Gustaf Wasa* dank der prägnanten und beziehungsvollen Ausnutzung von Militärsignalen und Marschmelodien im Gegenspiel von Bühnen- und Hauptorchester ins Populäre gewandt wird. Man wird in Zukunft nicht mehr ernsthaft über die Entwicklungsgeschichte des Leitmotivs oder über den heroischen Stil in der Oper sprechen können, ohne das Gustavianische Theater und seine musikalischen Vertreter mit an erster Stelle zu erwähnen[3]. Den Seitenblick auf die romantische Oper

---

[1] Abschiedsgesang des Aeneas (Übersetzung): „Götter! Ihr, die Ihr der Menschen Bahn steuert; Ihr, die Ihr unseren blinden Gehorsam fördert; Ihr, die Ihr in meinem Herzen den letzten Funken der Hoffnung erstickt, – Götter! Euren Händen seien meiner Gattin Tage anvertraut."

[2] Eingehende Analyse bei Engländer, *Kraus*, S. 171 ff.

[3] Dazu K. H. Wörner, *Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper*, ZfMw XIV, 1931/32, S. 151 ff., und R. Engländer, *Zur Geschichte des Leitmotivs*, ebenda S. 356.



und auf die große Geschichtsoper einer späteren Epoche richtend, werden wir die Eigenart der Gustavianischen Oper besser erfassen und verstehen, warum die Initiativkraft nach Werken wie *Gustaf Wasa* und *Gustaf Adolph och Ebba Brahe* in Stockholm nachzulassen begann, warum man immer wieder vor der Gesamtaufführung des *Aeneas i Carthago* zurückscheute, warum nach dem unerwartet frühen Tode des Königs auch über die Gustavianische Oper das Urteil gesprochen war: Man war schon zu weit in die Region des 19. Jahrhunderts vorgedrungen.

Wie eine geheime Kraft wirkt Gustav III. von Schweden in die große europäische Operngeschichte des 19. Jahrhunderts hinein. Als symbolischer Ausdruck dieser Wirkung erscheint es, daß Giuseppe Verdi in einem seiner schönsten Werke der mittleren Periode, *Un ballo in maschera*, das Schicksal des schwedischen Königs, wenn auch in romantisierender Form, behandelt hat[1]. Die noble Kantilene, die den Helden der Oper treu begleitet, der Hymnus, mit dem das Werk ausklingt, sie werden zugleich zu einer Apotheose jenes Gustav III., der die Geschichte des Theaters und den Phantasieumkreis der Oper reich beschenkt hat.

[1] In der Originalform, die VERDIS ursprünglichem Plan entspricht, d. h. in schwedischem Milieu spielend und dem Kostüm der Gustavianischen Epoche angepaßt, wurde Verdis *Maskenball* in neuerer Zeit immer häufiger inszeniert, so in München, New York, Wien, Stockholm. Der schwedische Text (1958), der von ERIK LINDEGREN, einem der bekanntesten Vertreter der literarischen Moderne Schwedens, stammt, verwendet dabei einzelne Originalverse aus dem Bereiche der Gustavianischen Poesie, so u.a. von KELLGREN.

Ein Frankfurter Messenkodex

von

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT

Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main besitzt unter der Signatur Mus. Hs. fol.-2 einen umfangreichen Mensuralkodex, der bisher nirgends in der Literatur erwähnt wurde und deshalb auch der Musikforschung unbekannt geblieben ist[1]. Es handelt sich um eine Pergamenthandschrift, die neun vollständige Vertonungen des Ordinarium Missae enthält. Der Band ist etwa 5 cm stark; die Größe der Blätter beträgt 54,5 × 36,5 cm, die des modernen, von einem Frankfurter Buchbinder vor einigen Jahrzehnten angefertigten Halbpergamenteinbands 55,5 × 37,5 cm. Es besteht kein Zweifel, daß die Blätter früher höher und breiter waren und offensichtlich erst beim Binden stärker beschnitten worden sind, was an mehreren verstümmelten Initialen sichtbar wird.

Auch sonst hat der Kodex im Laufe der Jahrhunderte beträchtlich gelitten. Abgesehen davon, daß einige unbeschriebene Teile der Pergamentblätter in den letzten Lagen herausgeschnitten wurden, muß ein Liebhaber von Buchminiaturen und künstlerisch gestalteten Randleisten die Handschrift geplündert haben. Dieser Diebstahl verrät System, weil sämtliche ersten Kyrie-Kompositionen, zumindest aber die jeweils linke erste Seite einer neuen Ordinarium-Vertonung entfernt wurden. Daß damit z. T. auch die Schlußsätze der vorangehenden Werke in Mitleidenschaft gezogen wurden, versteht sich von selbst. Darüber hinaus wurden in der zweiten Hälfte des Kodex wahllos einige Bündel von Blättern herausgerissen oder -geschnitten, an einer Stelle sieben, so daß die siebente Messe der Handschrift mitten im Credo abbricht und die achte erst mit dem Credo beginnt, an anderer vier, so daß von der neunten Messe das Credo nur als Fragment erhalten blieb.

Plünderungen dieser Art in alten Handschriften waren in früherer Zeit keineswegs selten. Zahlreiche Musikkodizes, besonders aber die prachtvollen, vor

---

[1] Herrn Bibliotheksrat Dr. Wolfgang Schmieder und Fräulein Diplom-Bibliothekarin Hildegard Hüttermann von der Musikabteilung der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek bin ich für freundliche Unterstützung zu Dank verpflichtet.

und nach 1500 meist in den Niederlanden angefertigten Pergament-Chorbücher wurden durch Unkenntnis und Habgier verunstaltet und verstümmelt, wenn sie nicht rechtzeitig durch eine gesicherte und sachgemäße Aufbewahrung vor Verlusten geschützt werden konnten. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die mehrfach lädierten Kodizes der Cappella Sistina in Rom oder an die Jenaer Chorbücher Nr. 5, 7 und 12, aus denen zahlreiche Miniaturen gestohlen wurden, auch wenn man einschränkend feststellen muß, daß gerade diese genannten Handschriftengruppen mit verhältnismäßig geringen Beschädigungen die Zeiten überdauert haben. Der Frankfurter Messenkodex ist ihnen gegenüber weitaus stärker in Mitleidenschaft gezogen worden, wobei zusammen mit den Miniaturen auch die Titel der Messen und die Komponistennamen entfernt wurden.

Der noch verbliebene Buchschmuck besteht aus den Initialen der einzelnen Meßsätze. Sie sind mit bescheidenem Aufwand meist zweifarbig (blau-rot, braun-rot, schwarz-rot, schwarz-blau), gelegentlich auch dreifarbig (blau-schwarz-rot) ausgeführt und zeigen Routine und handwerkliches Können, ohne jedoch den künstlerischen Durchschnitt zu überschreiten. Der Initialenschreiber hat sich auf die Verschlingung und Verschnörkelung einzelner Linien beschränkt und keinerlei gegenständliche Darstellungen eingefügt, etwa Blumen, Tiere oder Tölpel- und Narrenköpfe, wie sie uns in den Prachthandschriften der Zeit oft begegnen. Der Notentext ist sauber und einheitlich, vermutlich von éiner Hand geschrieben. Die Stimmen sind stets so angeordnet, daß auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches Diskant und Baß, rechts Alt und Tenor stehen.

Auch ohne die Möglichkeit zu haben, die entwendeten Miniaturen heute noch éiner Prüfung zu unterziehen, wird man kaum in der Vermutung fehlgehen, das Frankfurter Chorbuch zu jener großen Gruppe von Musikhandschriften zu zählen, die um 1500 in Gent, Brügge und Antwerpen, den kulturellen Mittelpunkten der Niederlande, angefertigt wurden. Wie Karl Erich Roediger ausgeführt hat[1], bestand zu dieser Zeit an den zahlreichen Fürstenhöfen Europas ein großer Bedarf an kunstvoll ausgestatteten Handschriften, die überwiegend in den niederländisch-burgundischen Kulturzentren hergestellt wurden. Selbst nach der Einführung des Buchdrucks blieb noch jahrzehntelang der Besitz von handgemalten Büchern ein Privileg der vornehmen und wohlhabenden Stände. Die stete Nachfrage nach derartigen Werken führte zu einer fast serienmäßigen Herstellung und zu einer strengen Arbeitsteilung. Es gab Noten- und Textschreiber, Initiatoren und Buchmaler, an die oft höchste künstlerische Anforderungen gestellt wurden, wenn sie Bücher für Kaiser und Könige auszustatten hatten.

---

[1] K. E. Roediger, *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena,* Bd. I, Jena 1935, S. 4ff. (abgekürzt: Roediger).

Die Vermutung, es handele sich hier um eine Handschrift aus dem niederländisch-burgundischen Raum, wird durch den Inhalt gestützt. Das Chorbuch enthält neun vierstimmige Messen, die heute durch die fehlenden Titelblätter ausschließlich anonym überliefert sind. Von ihnen ließen sich bisher acht Werke eindeutig als Kompositionen bedeutender niederländischer Meister identifizieren. Josquin Desprez als führender Komponist um 1500 eröffnet das Chorbuch mit den Messen *L'homme armé super voces musicales* und *Ave maris stella*. Bezeichnenderweise handelt es sich um dieselben Vertonungen des Ordinarium Missae, mit denen auch Petrucci seine Josquin-Messendrucke von 1502 und 1505 eingeleitet hat. Mit vier, möglicherweise sogar fünf Messen ist der repräsentative Meister des burgundischen Hofes, Pierre de la Rue, vertreten. Zwei von ihnen druckte Petrucci in seinem *Misse Petri de la Rue* im Jahre 1503, zwei weitere erschienen 1539 in Sammeldrucken deutscher Verleger. Alle diese Werke sind auch in mehreren gewichtigen Chorbüchern der Zeit überliefert. Als dritter Komponist konnte schließlich noch der damals ebenfalls am burgundischen Hof tätige Antoine de Fevin ermittelt werden. Seine Missa *Ave Maria* fand durch zahlreiche Handschriften und Petruccis Druck *Misse Antonii de Fevin* von 1515 weite Verbreitung.

Der Inhalt des Frankfurter Chorbuches entspricht also genau den Zusammenstellungen von Kompositionen in den Mensuralkodizes niederländisch-burgundischer Provenienz, wie sie noch heute in der Bibliothek der Cappella Sistina zu Rom, der Wiener Nationalbibliothek, der Universitätsbibliothek zu Jena und an anderen Orten aufbewahrt werden. Die Datierung der Handschrift läßt sich aus einem Vergleich mit den entsprechenden Chorbüchern ableiten. Auf Grund von Gegenüberstellungen mit den Jenaer Chorbüchern Nr. 5, 7, 12 und 22, dem Ms. 11883 der Wiener Nationalbibliothek und anderen Kodizes wird man kaum fehlgehen, ihre Entstehungszeit zwischen 1510 und 1520 anzusetzen.

Noch ungeklärt ist freilich, auf welche Weise der niederländische Kodex nach Frankfurt kam. Die Stadt besaß im 16. Jahrhundert weder eine eigene Kapelle noch eine leistungsfähige Kantorei[1]. Dennoch müssen Valentis Angaben bezweifelt werden, daß bis weit ins 16. Jahrhundert hinein in den Kirchen nur einstimmig choraliter gesungen wurde. Zwischen 1501 und 1506 wirkte der hochmusikalische Stadtmedikus Johann von Soest in Frankfurt. Er wurde in Brügge von „englischen Singern" ausgebildet und trat darauf in die Hofkapelle des Kurfürsten Friedrich II. von der Pfalz ein. Erst später wandte er sich der Medizin zu. Wie weit er die Musikpflege der Stadt Frankfurt zu beleben verstand, ist nicht bekannt, doch war er ohne hohe Gönnerschaft kaum in der Lage, anspruchsvolle Mensuralmusik in Frank-

---

[1] C. Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jhs.*, Frankfurt a. M. 1906, S. 36f.

furt aufzuführen. Weitere Zeugnisse eines eigenen städtischen Musiklebens aus dieser Zeit sind nur sporadisch überliefert. Mit ihnen wird man den Messenkodex jedenfalls kaum in Verbindung bringen können.

Ergiebiger ist deshalb eine Beschäftigung mit den auswärtigen Musikern, die Frankfurt mehrfach besuchten. Anlaß war stets die Wahl, mitunter auch die Krönung eines neuen Kaisers[1]. Erstmalig ist 1486 die Anwesenheit der Wiener Hofkapelle im Gefolge Kaiser Friedrich III. und seines Sohnes, des späteren Kaisers Maximilian I., in Frankfurt urkundlich belegt. Die Sänger sorgten für die musikalische Ausschmückung der feierlichen Zeremonien der Wahlhandlung. Auch bei der Rückkehr des Kaisersohnes aus den Niederlanden am 2. Juli 1489 sang die Wiener Hofkapelle in Frankfurt eine Marienmesse. Die nächste Kaiserwahl (Karl V.) fand 1519 in der Bartholomäuskirche zu Frankfurt statt. Wenn auch nicht ausdrücklich die Anwesenheit von Sängern bezeugt ist, wird man mit Sicherheit annehmen dürfen, daß bei diesem feierlichen Akt auch die Musik zu ihrem Recht kam. Später, 1562, wurde Kaiser Maximilian II. mit Pracht und Glanz und unter reger Beteiligung der kaiserlichen Hofkapelle in Frankfurt gewählt und gekrönt.

Es besteht deshalb aller Grund anzunehmen, daß Frankfurt bei einem dieser Besuche der kaiserlichen Kapelle in den Besitz des Messenkodex kam. Ob er später von Einheimischen benutzt worden ist, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Mit den übrigen Musikalien der Frankfurter Kirchen scheint er in den Besitz der Stadtbibliothek übergegangen zu sein, ohne daß man zunächst seine Bedeutung erkannte. Erst in diesem Jahrhundert wurde man auf den Torso aufmerksam und schützte ihn durch einen soliden Einband vor weiteren Beschädigungen.

Das folgende Verzeichnis gibt den Inhalt des Kodex wieder. Die in Klammern gesetzten Überschriften beruhen auf Ermittlungen des Verfassers. Bei den Hinweisen auf Konkordanzen wurde keine Vollständigkeit erstrebt, doch in der Regel jeweils auf einige repräsentative Quellen verwiesen.

[1. Josquin Desprez: Missa *L'homme armé super voces musicales*][2] 4 voc.

Bl. 1r	Kyrie:	*Kyrie* II (nur Alt und Tenor). *Kyrie* I und *Christe* fehlen
1v–5r	Gloria:	*Et in terra – Qui tollis*
5v–10r	Credo:	*Patrem omnipotentem – Et incarnatus est – Confiteor*
10v–14r	Sanctus:	*Sanctus – Pleni sunt – Hosanna – Benedictus*
14v–17r	Agnus:	*Agnus Dei* I, II (III fehlt). Unter dem Diskant: *Canon Clama ne cesses*

---

[1] VALENTIN, a.a.O., S. 36 u. 70f.

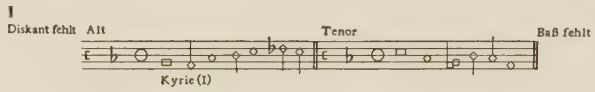
[2] Urdruck: *Misse Josquin*, Venedig 1502, Petrucci, Nr. 1. Neudruck: GA *Werken van Josquin des Prez*, hg. von A. SMIJERS, 1921ff., Messe 1. Die weiteren Konkordanzen siehe dort.

[2. Josquin Desprez: Missa *Ave maris stella*][1] 4 voc.

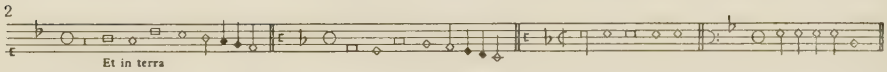
Bl. 18r–19r	Kyrie:	*Kyrie* I (nur Alt und Tenor) – *Christe* – *Kyrie* II
19v–21r	Gloria:	*Et in terra* – *Qui tollis*
21v–25r	Credo:	*Patrem omnipotentem* – *Et incarnatus est* – *Crucifixus* – *Et resurrexit*
25v–29r	Sanctus:	*Sanctus* – *Pleni sunt* – *Hosanna* – *Benedictus* (2 voc.) – *Qui venit* (2 voc.)
29v–30r	Agnus:	*Agnus Dei* I (II und III fehlen)

[3. Missa][2] 4 voc.

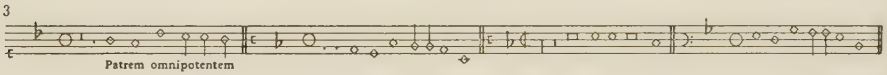
31r–32r	Kyrie:	*Kyrie* – *Christe* I (beide Sätze nur Alt und Tenor) – *Christe* II – *Kyrie* II



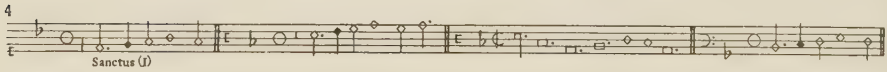
32v–35r Gloria: *Et in terra* – *Qui tollis*



35v–40r Credo: *Patrem omnipotentem* – *Et incarnatus est* – *Et resurrexit* – *Et in spiritum*



40v–44r Sanctus: *Sanctus* – *Pleni sunt* (2 voc.) – *Sanctus* (2 voc.) – *Pleni sunt* (3 voc.) – *Hosanna* – *Benedictus* (2 voc., nur Baß vorhanden)[3]



44v Agnus: *Agnus Dei* I (Alt und Tenor fehlen)

---

[1] Urdruck: *Misse Josquin*, Venedig 1505, Petrucci, Nr. 1. Neudruck: GA, Messe 6. Weitere Quellenangaben siehe dort.

[2] Der Komponist war bisher nicht zu ermitteln.

[3] Die Verdoppelung der Abschnitte *Sanctus* – *Pleni sunt* ist um 1500 so ungewöhnlich, daß hier ein Fehler vorliegen muß. Vermutlich handelt es sich um verschiedene Kompositionen. Möglicherweise liegen hier Bruchstücke einer anderen Messe vor, von der die meisten Seiten herausgerissen wurden, ohne daß sich Blattreste erhalten haben.

[4. Pierre de la Rue: Missa *Puer natus*][1] 4 voc.

Bl. 45r–46r	Kyrie:	*Christe* (nur Alt und Tenor) – *Kyrie* II (*Kyrie* I fehlt)
46v–48r	Gloria:	*Et in terra – Qui tollis*
48v–53r	Credo:	*Patrem omnipotentem – Crucifixus*
53v–57r	Sanctus:	*Sanctus – Pleni sunt – Hosanna – Benedictus*
57v–58r	Agnus:	*Agnus Dei* I (II fehlt)
58v	leer	

[5. Pierre de la Rue: Missa *Nuncqua fuè pena maior*][2] 4 voc.

59r–61r	Kyrie:	*Kyrie* I (nur Alt und Tenor) – *Christe – Kyrie* II
61v–64r	Gloria:	*Et in terra – Qui tollis*
64v–68r	Credo:	*Patrem omnipotentem – Crucifixus*
68v–71v	Sanctus:	*Sanctus – Pleni sunt – Hosanna – Benedictus* (nur Diskant vorhanden)

[6. Antoine de Fevin: Missa *Ave Maria*][3] 4 voc.

72r–74r	Kyrie:	*Kyrie* I (nur Alt und Tenor) – *Christe – Kyrie* II
74v–77r	Gloria:	*Et in terra – Domine Deus* (2 voc.) – *Qui tollis*
77v–81r	Credo:	*Patrem omnipotentem – Et incarnatus est – Et in spiritum*
81v–83r	Sanctus:	*Sanctus – Pleni sunt* (2 voc.) – *Hosanna – Benedictus*
83v–84r	Agnus:	*Agnus Dei* I
84v	leer	

[7. Pierre de la Rue (?): Missa)[4] 4 voc.

85r–87r	Kyrie:	*Kyrie* I (nur Alt und Tenor) – *Christe – Kyrie* II
87v–91r	Gloria:	*Et in terra – Qui tollis*
91v–94v	Credo:	*Patrem omnipotentem – Et incarnatus est – Crucifixus* (nur Anfang von Diskant und Baß vorhanden, da die folgenden Seiten fehlen)
95–101	herausgerissen	

[8. Pierre de la Rue: Missa *O gloriosa Domina*][5] 4 voc.

	Kyrie:	fehlt
	Gloria:	fehlt
102r–105r	Credo:	*Patrem omnipotentem* (von dem Anfang nur Alt und Tenor vorhanden) – *Crucifixus*
105v–108r	Sanctus:	*Sanctus – Pleni sunt – Benedictus*
108v–109r	Agnus:	*Agnus Dei* I
109v	leer	

[9. Pierre de la Rue: Missa *Tous les regretz*][6] 4 voc.

110	herausgeschnitten

---

[1] Urdruck: *Misse Petri de la Rue,* Venedig 1503, Petrucci, Nr. 2. Handschriften: Cappella Sistina, Rom, Cod. 23; Nationalbibl. Wien, Ms. 11883, Nr. 20.

[2] Urdruck: ebda. Nr. 5. Handschriften: Cappella Sistina, Rom, Cod. 45; UB Jena, Chorbuch 22, Bl. 54. Die Initien bei Roediger.

[3] Urdruck: *Misse Antonii de Fevin,* Venedig 1515, Petrucci, Nr. 3. Handschriften: Cappella Sistina, Rom, Cod. 45, Bl. 31; UB Jena, Chorbuch 7, Bl. 17; Bibl. Nazionale, Turin, Qm. III 59, Bl. 69. Die Initien bei Roediger.

[4] Handschriften: UB Jena, Chorbuch 12, Bl. 50. Roediger vermutet, daß dieses Werk von P. de la Rue stammt, weil das Jenaer Chorbuch 12 sonst ausschließlich Kompositionen dieses Meisters enthält.

[5] Druck: Ott 1539, Nr. 11. Handschriften: Cappella Sistina, Rom, Cod. 45; UB Jena, Chorbuch 5, Bl. 44. Die Initien bei Roediger.

[6] Druck: Petrejus 1539a, Nr. 9. Handschriften: UB Jena, Chorbuch 12, Bl. 84; nach Eitner, Quellenlex. VI, auch in Nationalbibl. Wien.

Bl. 111r–112r	Kyrie:	*Kyrie* I (nur Alt und Tenor) – *Christe* – *Kyrie* II
112v–115r	Gloria:	*Et in terra* – *Qui tollis*
115v–116v	Credo:	*Patrem omnipotentem* (die Fortsetzung fehlt)
117–120	herausgeschnitten	
121r–125r	Sanctus:	*Sanctus* (nur Alt und Tenor vorhanden) – *Pleni sunt* (3 voc.) – *Hosanna* – *Benedictus* (2 voc.) – *In nomine* (2 voc.)
125v–126r	Agnus:	*Agnus Dei* I
126v	leer	

Die Verfasser der Beiträge

Johannes Lohmann. Geboren 1895 in Diensthoop (Niedersachsen); studierte 1918–1925 Philologie und Sprachwissenschaft an der Universität Berlin bei Wilhelm Schulze. 1930 habilitierte er sich an der Universität Berlin, wurde 1938 a. o. Professor an der Universität Freiburg i. Br., 1949 dort o. Professor für Vergleichende Sprachwissenschaft. Im gleichen Jahr gründete er die Zeitschrift »Lexis«, Studien zur Sprachgeschichte, Sprachphilosophie und Begriffsforschung.

Ernst Fritz Schmid. Geboren 1904 in Tübingen (Württemberg); studierte 1922–1923 Naturwissenschaften an den Universitäten Tübingen und Göttingen, 1924–1927 Musik an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München, 1927 bis 1929 Musikwissenschaft an den Universitäten Freiburg i. Br., Wien und Tübingen bei Wilibald Gurlitt, Robert Lach, Rudolf von Ficker, Robert Haas und Karl Hasse; 1929 Dr. phil. Tübingen. Bis 1934 Privatgelehrter in Wien, dann Privatdozent an der Universität Graz, 1935–1937 planm. a. o. Professor der Musikwissenschaft und Universitätsmusikdirektor in Tübingen. 1938 bis 1948 Privatgelehrter (unterbrochen 1940–1945 durch Kriegsdienst) und Chordirigent in Amorbach, Würzburg, Augsburg und Ottobeuren (dort seit 1945 Leiter der Schwäbischen Sommerkonzerte), dann Musikkritiker und Privatgelehrter in Augsburg. Seit 1953 Editionsleiter der Neuen Mozartausgabe der Internationalen Stiftung Mozarteum/Salzburg in Augsburg.

Richard Engländer. Geboren 1889 in Leipzig; Musikausbildung bei Paul Klengel, Leonid Kreutzer, J. G. Mraczek; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Leipzig und Berlin bei Hermann Kretzschmar, Arnold Schering und Johannes Wolf; 1916 Dr. phil. Berlin. Nach Teilnahme am ersten Weltkrieg seit 1919 in Dresden, u. a. als Assistent von Fritz Busch an der Dresdner Staatsoper, als Dozent für Musikgeschichte und Musikästhetik an der Orchesterschule der Sächs. Staatskapelle (Seminar für die Ausbildung von Privatmusiklehrern in Sachsen), Mitarbeiter beim Rundfunk. Seit 1939 in Schweden (Uppsala); 1947 schwedischer Staatsangehöriger. 1948 Dozent für Musikforschung an der Universität Uppsala und Leiter des studentischen Collegium musicum; hielt im Wintersemester 1952 Gastvorlesungen an der Universität Aarhus (Dänemark). 1955 Ehrendoktor der Universität Uppsala.

Lothar Hoffmann-Erbrecht. Geboren 1925 in Strehlen (Schlesien), studierte nach dem Besuch der Musikhochschule in Weimar Musikwissenschaft an der Universität Jena bei Heinrich Besseler und Günter Haußwald; 1951 Dr. phil. Jena; von 1952 bis 1956 Oberassistent und Lehrbeauftragter an der Universität Jena; danach Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt a. M.

Geschichte der Begriffsbestimmung Motette*

von

ROLF DAMMANN

Motette ist ein musikalischer Begriff. Er hat sich vom 12. bis 20. Jahrhundert gehalten und vielfältig gewandelt. Es gibt nur wenige Begriffe, die etwa 800 Jahre abendländischer Musikgeschichte überdauern konnten. Sonate, Suite, Kantate, Oper, Konzert, Toccata, Praeludium sind dagegen nicht älter als etwa 350 Jahre. An Alter übertroffen wird Motette nur noch durch liturgische Begriffe wie Messe, Antiphon, Responsorium, Psalmodie, Hymnus usw. Aber sie wird nicht überboten an Elastizität und Wandlungsfähigkeit ihrer begrifflichen Struktur. Jene Begriffe sind in der christlichen Spätantike bereits endgültig präzisiert worden. Sie waren seitdem weniger variabel, weil sie weitgehend theologisch fixiert sind. Und vor allem: ihre Etymologie stand fest. Damit war auch ihr begriffliches Wandlungsvermögen in einen Horizont eingegrenzt, der sich kaum erweitern ließ.

Was dagegen bedeutet Motette? Was alles ist Motette im Gang der Geschichte? Gehört sie in den Bereich der liturgischen, geistlichen oder weltlichen Musik? Wo liegen die begrifflichen Akzente, die mit dem Terminus Motette verbunden werden?

Kaum ein anderer Terminus der Musik hat etymologisch für derartige Überanstrengungen herhalten müssen wie Motette. „Motette" ist ein Paradigma von geschichtlicher Ranghöhe für jenes geradezu abenteuerliche Unternehmen, einen etymologisch nahezu von Anbeginn schwankenden Wortbegriff auf den jeweils normativen Sachverhalt praktischer Erfahrungen abzustimmen. Bei den zahlreichen Versuchen einer Begriffsbestimmung von „Motette" ist bis ins 19. Jahrhundert hinein der nicht im modernen Sinne historisch orientierte Musiker darum bemüht, die in der empirischen Wirklichkeit des Überlieferungsbestandes wirksamen Gestaltungsprinzipien aufzudecken und sie in sachlich scheinbar zielsicheren Formulierungen immerfort auf den „neuesten Stand" zu bringen. Sache und Name fallen nicht auseinander. Sie stehen in einem Konkordanzverhältnis: die Benennung muß mit der Sachbeschaffenheit des Gegenstandes im Einklang stehen. Und falls dieser Ein-

* Wilibald Gurlitt zum 70. Geburtstag.

klang nicht „von selbst" in Erscheinung tritt, stellt man ihn her auf dem Wege des spekulativen Verfahrens. – Wenn zuvor von etymologischen Überanstrengungen (sog. „falschen Etymologien") des Terminus Motette gesprochen wurde, so geschah das freilich aus der Perspektive der neuzeitlichen Philologie. Für die älteren geschichtlichen Bereiche dagegen gilt das angedeutete Verfahren, Sache und Benennung – modern gesehen: „gewaltsam" – in Einklang zu bringen allein für methodisch und sachlich qualifiziert. Dabei sind Korrekturmaßnahmen an älteren Sinnbestimmungen und Explikationen ein probates Mittel der Lehrmethode [1].

Ein bereits in die Frühzeit fallender Befund des Etymon von „Motette" [2] stimmt nachdenklich, weil dem Autor die tatsächlichen Umstände der Wortbildung nicht mehr gegenwärtig zu sein scheinen. – Und bis heute dürfen sich die Erkenntnisbemühungen um die genuine Worterklärung nur zu einem Anspruch des vermutlich Zutreffenden vorwagen. Das gilt auch für die folgenden Darlegungen. – Was ist Motette ?

Die Frage nach dem Wort- und Bedeutungsursprung ist prekär. Drei Derivationen sind linguistisch vertretbar [3]:

1) *muttum* (lat. = „Mukser") → *mot* (aprov., afrz.) → *motet* (aprov., afrz.) → *motetus* (latinisiert);
2) *motus* (lat., = „Bewegung") → *motetus* (lat.) → *motet* (aprov., afrz.);
3) *muttum* (lat.) = *motum* oder *motus* (vulgärlat., *muttum* phonetisch = *motum* oder *motus*) → *motetus* (lat.) → *motet* (aprov., afrz.).

Der folgenden Erörterung wird die erste dieser drei Ableitungen zugrunde gelegt. Sie hat die meiste Glaubwürdigkeit, wenngleich sonderbar erscheinen mag, daß die lateinische Terminologie bei der Benennung eines ursprünglich im liturgischen Rahmen sinntragenden Gegenstandes sich auf ein vulgärsprachliches Etymon (= *mot*) eingelassen haben soll. Dieser soziologisch zunächst befremdende Sachverhalt jedoch wird abgemildert durch die Tatsache, daß die lateinische Wortbildung *motetus* (entsprechend afrz. und aprov. *motet*), wie zu zeigen sein wird, im 12. Jahrhundert in Arles, also im Zentrum der Provence als Eigenname belegt ist. Immerhin besteht die Möglichkeit, daß

---

[1] Zu den grundsätzlichen terminologischen Fragen vgl. die gewichtige Schrift von H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainzer Akademie-Abhandlung, Geistes- und sozialwissenschaftl. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10; über die „irrtümlichen Etymologien" bes. S. 125ff.

[2] Walther Odington, um 1300; vgl. unten S. 349.

[3] Der Verfasser schuldet aufrichtigen Dank Herrn Prof. Dr. Walther v. Wartburg (Basel), der die Freundlichkeit hatte, seinen für das *Französisch-etymolog. Wörterbuch* (seither bis Buchstabe L) bestimmten Manuskripttext des Abschnitts *motet* (im Artikel *muttum*) in einer Kopie zur Verfügung zu stellen. Dank gebührt ferner Herrn Prof. Dr. Olaf Deutschmann (Freiburg i. Br.) für Ratschläge linguistischer Art (altfrz.) und vornehmlich Herrn Horst Ochse (Freiburg i. Br.) für unermüdliche Beratung in mediaevistischen und altfranzösischen Fragen.

die Wortbildung *motet* während der Hochblüte provenzalischer Lyrik entstanden ist, dann im Französischen aufgegriffen, ins Lateinische übernommen und ihr fragwürdiger Charakter in Nordfrankreich (wesentlich später allerdings) durch ein nachträgliches etymologisches Korrekturverfahren, d. h. auf dem Wege einer – modern gesehen – absichtsvollen Fehlleitung legalisiert wurde (eventuell bei Odington, um 1300), wenn nicht gar der Wortursprung – was wahrscheinlicher ist – um 1300 längst unbekannt war. Überdies galt im Vorstellungshorizont der provenzalischen Sprache, der „lengua d'oc", die vulgärsprachliche Herkunft eines lateinischen Namens nicht etwa als suspekt, sondern eher als qualifiziert, zumindest als wertneutral. – Schließlich liegt auch der lateinischen Bezeichnung Hoketus (Hoquetus) ein vulgärsprachliches Etymon (afrz. *hoquet*) zugrunde und hinderte die lateinisch schreibenden Musiktheoretiker des 13. Jahrhunderts nicht, den Terminus technicus als einen zentralen Gegenstand in ihre Lehrwerke aufzunehmen und zu explizieren.

Der unter 2) (*motus* → *motetus* → *motet*) gewiesene Weg – „Bewegung" etwa als geordnete Bewegung, als modalrhythmisch durchstrukturierte Discantus-Partie des Organum – mit seinem lateinischen Ausgangspunkt vermag auf die Ursprungsfrage keine sinnvolle Antwort zu geben, weil a) der *motetus* in dieser Frühzeit (um 1200) seiner „Bewegung" nach mit dem organalen Duplum identisch ist, und es wäre die Frage berechtigt, warum die Dupla der organalen Clauseln[1] Perotins nicht bereits den Namen „motetus" tragen; b) stimmt in den ältesten Notre-Dame-Motetten das Bewegungsmaß dieser neu textierten Oberstimme mit dem des Tenor etwa überein, und sie ist ferner in drei- oder vierstimmigen Motetten mit Triplum bzw. Quadruplum zu einem homorhythmischen (modalrhythmischen) Komplex zusammengefaßt[2]. Die Derivation *motus* → *motetus* läßt sich erst in der Spätzeit des 13. Jahrhunderts empirisch rechtfertigen, denn um 1200 unterscheidet sich die Bewegungsstufe der Einzelstimme *motetus* (seine Schlußmelismen ausgenommen) nicht von der des Tenor[3]. Schließlich liegen die ältesten altprovenzalischen, französischen und lateinischen Belege für die Wortbildung *motet(us)* so nahe beieinander, daß kein zwingender Grund besteht, aus chronologischen Erwägungen der lateinischen Wortform die Priorität zuzubilligen.

---

[1] Bekanntlich gründen die Motetten der Notre-Dame-Schule auf den Discantus-Abschnitten (= Clausulae) des Organum, nicht auf den – im engeren Sinne – organalen Teilen.

[2] Vgl. die partiturmäßige Notation der nur in 3 Oberstimmen – ohne Tenor – überlieferten und in die Rubrik der homorhythmischen Conductus eingeordneten 4st. Motetten in W_1 bei Fr. Ludwig, *Repertorium*, S. 35, ferner die in nur 2 Oberstimmen aufgezeichneten 3st. Motetten unter den 2st. Conductus (ib.).

[3] Vgl. auch zur Modalrhythmik – exemplifiziert am Gegenstand der Motette – die anonyme *Discantus positio vulgaris*, deren Darlegungen an der Praxis des späten 12. und frühen 13. Jhs. orientiert sind. – Die unter 3) umrissene Derivation hat manche Wahrscheinlichkeit, ist bislang jedoch nicht genügend gestützt.

Die bedeutungsgeschichtliche Herkunftsfrage *motet(us)* wird deutlicher, wenn der Entstehungsvorgang des Phänomens „Motette" selbst belichtet wird.

Die Geschichte der Motette beginnt im späten 12. Jahrhundert. Durch die Notre-Dame-Schule zu Paris wird sie dann musikgeschichtlich zum bahnbrechenden Gegenstand. Es sind – kompositionell gesehen – die Clausulae, d. h. die rhythmisch straff geordneten Discantus-Abschnitte im Organum, wobei der oberhalb des Tenors angeordneten Stimme *(= duplum)* ein neuer, eigens verfertigter poetischer Text unterlegt wird, der, anfänglich wenigstens, auf den Tenor-Cantus-firmus inhaltlich und häufig auch formal Bezug nimmt [1].

Aber die Vorgeschichte der Motette reicht ein ganzes Jahrhundert weiter zurück. Es sind seit dem späten 11. Jahrhundert musikalische Gebilde bekannt geworden, die ganz offensichtlich der St.-Martial-Schule oder deren Einflußbereich entstammen. Das Kloster St. Martial (Limoges) liegt in Aquitanien, also am Nordwestrande der Provence [2]. Es ist das musikalisch strahlkräftige Zentrum im Zeitalter der Frühgotik. Im 11. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gehen die musikgeschichtlich wegbereitenden Errungenschaften auf St. Martial zurück. Die älteste St.-Martial-Handschrift *(Paris lat. 1139)*, die möglicherweise noch in das 11. Jahrhundert zurückreicht, vermittelt (auf fol. 60′) ein Musikstück, das die unmittelbare Fortsetzung einer seit dem 9. Jahrhundert nachgewiesenen Verfahrensweise ist, die Choralmelodie mit ihrem liturgischen Text und einen Texttropus gleichzeitig vorzutragen. In jenem zweistimmigen Musikstück erscheint bereits die seit etwa 1200 bei den Theoretikern als Wesenseigentümlichkeit der Motette ausgegebene Mehrtextigkeit. Es ist das seither wiederholt diskutierte Stück *Stirps Yesse florigeram* (Oberstimme) + *Benedicamus domino* (Unterstimme). Die vollständige Melodie des liturgischen „Benedicamus" erklingt als Tenor-Cantus-firmus, und der Oberstimme liegt ein Texttropus zugrunde, der auch formal von der Grundstimme abhängig ist (Reimstellen assonieren mit bestimmten Tenor-Silben). Noch einige andere Stücke dieser Art weisen ihrer Struktur nach auf die St.-Martial-Schule [3]. Die Bezeichnung *motetus* kommt im Zusammenhang dieser tropierten Stücke freilich noch nicht vor.

Wie ist die Entstehung des Namens Motette zu denken? Die aller Wahrscheinlichkeit nach zutreffende Etymologie ist *muttum* → *mot* → *motet* (afrz.) → *motetus* (lat.).

---

[1] G. Gröber (*Grundriß d. roman. Philologie*, II, 1, Straßburg 1902, S. 660f., bes. Anm. 2) ließ sich zu einer verfehlten Erklärung des Phänomens „Motette" verleiten auf Grund einer Stelle bei Giraldus Cambrensis (= Gerald de Barri, 1147–1223; vgl. dazu H. Hüschen. MGG V, Sp. 160ff., u. J. A. Westrup, Artikel *England*, MGG III, Sp. 1363): es handelt sich jedoch um eine volkstümliche Musizierpraxis in Wales und Northumbria.

[2] Dazu J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 160.

[3] Vgl. dazu die grundlegende Studie von J. Handschin, *Über den Ursprung der Motette*, Basler Kongreßbericht (1924), Leipzig 1925; das oben genannte Stück ist hier in seinen beiden Versionen veröffentlicht.

Die ältesten Begriffsbestimmungen von *motetus* (um 1200, besonders deutlich ab etwa 1260) heben die Gleichzeitigkeit verschiedener Texte als eines seiner Wesensmerkmale hervor. Diese frühen Explikationen, in denen Formulierungen wie z. B. *cum diversis litteris* oder *diversus in prosis* vorkommen, verweisen damit indirekt auf das Etymon *mot. Mot* (aprov., afrz.) kommt von lateinisch *muttum* = „Muks", „der Mukser", das unartikulierte Wort. *Mot* (pl. *moz,* aprov. pl. *mos,* frz. pl. *mots*) ist in der altfranzösischen Dichtung seit etwa 1100 (Rolandslied) nachweisbar[1] und hat seitdem die primäre Bedeutung „Wort", gelegentlich die Bedeutung „Ton"[2]. *Mot* oder *moz (mos)* kann jedoch auch einen umspannenderen Sinn haben. Es bedeutet dann „Text" und mehr noch: poetisch gefaßter Text der strophischen Dichtung, d. h. „Vers" oder „Strophe"[3]. Das gilt für die singulare und plurale Form. In diesem Sinne schreibt Conon de Béthune noch vor 1189[4] von einem Trouvère, der „Verse" („Strophen", *mos*) macht und sie singend vorträgt:

Gontier, ki fist les mos en chans.

Dieser Trouvère dichtet keine „Worte". Er verfaßt vielmehr „Verse", „Strophen" und erfindet die passende Melodie. Ähnlich heißt es 1179 im *Roman de Renard* von einem Mann, der gute „Verse" *(moz)* „sagen und singen" kann:

Bien sai dir et chanter bons moz[5].

Um 1250 berichten die *Vie de Pères* von Jongleurs und Ménestrels:

Chansonnettes, mos, fableaux
Pour gaigner les bons morceaux[6].

Sie bringen Chansonetten, „mos" und „fableaux" (musikalisch) zum Vortrag, um sich gute materielle Verdienste zu sichern. – Auch hier bedeutet *mos* nicht etwa nur „Worte", sondern „Verse", „Strophen" eines Gedichts und im Zusammenhang von *chansonnettes* und *fableaux* ein bestimmtes poetisches Genre. Die Bedeutung „Vers" oder „Strophe" scheint *mot* auch in den *Récits d'un ménestrel de Reims* (verfaßt 1260/70)[7] zu haben, wo es heißt:

---

[1] Eine Fülle von Belegen bei G. Tilander, *Ne sonner mot, ne tinter mot et l'évolution sémantique du substantif mot,* Romania LXIV, Paris 1938, S. 347ff.; dazu L. Spitzer, Romania LXV, 1939, S. 223ff., und die Replik von Tilander, ebda. S. 539ff.

[2] Beide Bedeutungen sind aus dem lat. *muttum* gewonnen.

[3] Vgl. Tilander, Romania LXIV, S. 393.

[4] Zur Datierung vgl. Y. Rokseth im Kommentarteil (Bd. IV) der *Polyphonies du XIIIe siècle – Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montepellier,* Paris (1939), S. 66; dazu Scheler, *Les Trouvères,* II 36.

[5] I, 2806 (verfaßt 1179): L. Loulet, *Le Roman de Renard,* S. 118; vgl. Tilander, Romania LXIV.

[6] Hist. litt. XXIV, 449; vgl. F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française du IXe au XVe siècle,* Bd. V, Artikel *mot.*

[7] ed. N. de Wailly, § 80–81; vgl. J. Bédier, P. Hazard, *Histoire de la litt. frç. illustrée* I, S. 77, sowie Tilander, Romania LXIV, 1938, S. 392.

Et pensa comment il se feroit à lui connoistre; et li souvint d'une chançon qu'il avoient faite entr'eus deus, et que nus ne savoit que il dui. Si commença à chanteir le premier mot haut et cler, car il chantoit très bien: et quant Blondiaus l'oï, si sot certainnement que ce estoit ses sires.

Es ist die Legende von dem französischen Trouvère Blondel de Nesle (geb. ca 1155), nach der dieser Richard Löwenherz auf Trifels befreit hat: Der Prinz überlegte, wie er sich jenem zu erkennen geben könnte; er entsann sich einer Chanson, die sie zusammen erfunden hatten und die nur ihnen beiden bekannt war. Blondel erkannte seinen Herrn an der Stimme. Dieser begann den ersten „Vers" (oder die erste „Strophe": *le premier mot*) zu singen. . . denn er sang sehr gut. Und als Blondel das hörte, wußte er mit Sicherheit, daß sein Herr es war [1].

Oder bereits (spätes 12. Jh.) in *Mort Aymeri de Narbonne* [2]:

Nus hom ne puet chançon de jeste dire
Que il ne mente la ou li vers define,
As mos drecier et a tailler la rime,. . .

Man unterscheidet also *mos* bzw. *mot* (= „Vers[e]" oder „Strophe[n]") – und Melodie. Die *mos (moz)* werden von den (provenzalischen) Trobadors weitgehend zu selbsterfundenen Melodien vorgetragen. Das gilt dann auch für die Kunstübung der (nordfranzösischen) Trouvères und für den deutschen Minnesang. Die (generelle) Bezeichnung *mot* bzw. *mos (moz)* für poetische Texte ist in der provenzalischen Lyrik des 12.-13. Jahrhunderts etwas geläufiges.

Ein Exkurs sei gestattet. Es wurde bereits erwähnt: Der Terminus *motet* oder *motetus* kommt als Name jener auf die spätere Notre-Dame-Motette hinweisenden St. Martial-Frühformen des aquitanisch-provenzalischen Gebiets im 12. Jh. noch nicht vor. Aber die Wortbildung *motet(us)* ist nachweisbar. Sie begegnet in einem sehr unerwarteten Zusammenhang [3]. In Arles, dem Zentrum der Provence, wirkt 1197 und 1206 ein Konsul, der in einer lateinisch verfaßten Chronik unter dem Namen Motetus erscheint; dann figuriert im gleichen Ort 1221 ein gewisser Motetus ebenfalls als Konsul; 1224 zitiert die Chronik einen Kanonikus (!) von Arles mit Namen Motetus, 1245 wieder einen Konsul von Arles namens Motet und 1264 tritt hier ein Betrand Motet in Erscheinung. Die Chronik bedient sich freilich der lateinischen Sprachform. *Motet* (aprov.) bzw. *Motetus* (latinisiert) war demnach geläufig als Eigenname. *Motet* erscheint als Namensbildung, die jenes *mot* als vermutliches Stammwort enthält. *Mot* – mit dem Suffix *-et* versehen – wird zur Komponente einer Funktion, die es als Eigenname qualifiziert. Vergegenwärtigt man sich, daß zahlreiche provenzalische Trobadors zu geistlichen Würdenträgern aufstiegen, so wird auch der Übertragungsvorgang eines provenzalischen und das heißt: vulgärsprachlichen Etymon *(mot)* über die provenzalisch-altfranzösische Wortbildung *motet* in die lateinische Sprache verständlich.

Ohne mit dem Zug des Suspekten behaftet zu sein, ist die Wortbildung *motetus* vielmehr als qualifiziert ausgewiesen. Es ist die provenzalische [4], vielleicht mit glei-

---

[1] Vgl. Artikel *Blondel de Nesle,* in: Riemann Musiklexikon, 12. Aufl. Mainz 1959.

[2] ed. J. Couraye du Parc, v. 3057; zitiert nach Tilander, a.a.O., S. 393.

[3] Le Musée, revue arlésienne historique et littéraire, 1873/74, S. 46, 48, 85, 101; ferner: Revue des Soc. sav., 5e série, Tome VIII, S. 80, und Blancard, *Chartres de Saint-Gervais-lès-Fos,* Marseille 1878, S. 47; Arribert, *Mémoire sur l'anc. républ. d' Arles,* Tome III, S. 355 (die wertvollen Hinweise auf das Vorkommen des Eigennamens *Motetus* sowie auf diese Arbeiten verdankt der Verf. Herrn Horst Ochse).

[4] Bekanntlich ist ein Herzog von Aquitanien, Wilhelm IX. (1079–1127), als erster namentlich bekannter (provenzalischer) Trobador verifizierbar.

chen Anteilen die limousinisch-aquitanische Dichtung, die um 1170 nach Norden vordringt und hier die Hochblüte einer altfranzösischen Lyrik einleitet.

Etwa zur gleichen Zeit (um 1160 durch Leonin) vollzieht sich auch musikgeschichtlich ein Rollenwechsel von europäischer Ranghöhe. Die musikalische Prädominanzstellung der Klosterschule von St. Martial in Aquitanien, dem Sprachgebiet der „lengua d'oc", wird abgelöst durch die Pariser Kloster- und Kathedralschule von Notre Dame. Nur ein kleiner Schritt war nötig, im Zusammenhang dieses Einbruchs der provenzalischen Lyrik in Nordfrankreich und der Gewichtsverlagerung musikgeschichtlicher Schwerpunktbildung nach Paris mit *mot* die Wortbildung *motet(us)* als eine bereits geläufige Gegebenheit zu übernehmen oder im Norden zumindest nachzubilden, sie im Systemganzen der lateinischen Fachterminologie zu verfestigen und zu einer spezifischen Sachbedeutung zu konkretisieren.

Schon im frühen 13. Jh. sind es nordfranzösische Trouvère-Dichtungen, die das Oberstimmengefüge der in Paris gerade entwickelten (lateinischen) Notre-Dame-Motette infizieren. Und bald führt das eingeleitete Verfahren zu vulgärsprachlich textierten Melodie- und Refrainkombinationen, die mit der choralen Substanz liturgischer Tenorstrukturen inhaltlich oder zumindest technisch harmonisiert werden[1]. Die auf dem Wege vulgärsprachlicher Kontrafaktur entstehende französische Motette gilt als die älteste Erscheinungsform *französisch*-textierter Mehrstimmigkeit überhaupt. Auch war es der erste französische Dichter – Rutebeuf –, der den Terminus technicus *motet* (afrz.) verwendet. Zwei sachliche Überlegungen rechtfertigen diesen Exkurs. Sie erhellen zugleich die Bedeutungsgeschichte des musikalischen Terminus technicus „Motette":

1. *motet(us)* kommt bereits 1197 im Zentrum des provenzalischen Sprachgebiets als Eigenname vor, unter anderem (1224) als lateinische Namensform eines geistlichen Würdenträgers.

2. Es ist naheliegend, daß der Terminus technicus *motet(us)* seiner vulgärsprachlichen (aprov. u. afrz.) und lateinischen Gestalt nach im Vollzuge jener poetischen und musikalischen Bewegung von Süden nach Norden entstanden ist, die um 1170 einsetzte. Die soziologischen Bedenken gegen die vulgärsprachliche Abkunft eines lateinischen Terminus, der sich auf eine im liturgischen Rahmen sinntragende Größe bezieht, wären dann im Zusammenhang dieser von der Provence ausgehenden Gewichtsverlagerung nach Nordfrankreich irrelevant.

Aus den herangezogenen Belegstellen für *mot* ergab sich: Bei den provenzalischen Trobadors und bei den nordfranzösischen Trouvères wird unterschieden: a) Melodie und b) *mot (mos, moz)* = „Vers[e]" oder „Strophe[n]". Das Derivat *motet* legt eine mit „Vers" oder „Strophe" zusammenhängende Bedeutung nahe, etwas „versifiziertes", etwas mit einem poetischen, strophisch konstituierten Text versehenes. Und gerade um einen derartigen Gegenstand handelt es sich bei dem musikalischen *motet(us)*. Es ist eine Komposition, deren Oberstimme (= *motet[us]*) unter Eliminierung der spärlichen Textbrocken des organalen Duplum ein neuer, eigens gedichteter Strophen-

[1] Die frz. Oberstimmen-Texte ließen inhaltlich des öfteren viel zu wünschen übrig. Papst Johannes XXII. war es, der 1324/25 jene berühmte Constitutio *Docta sanctorum* erließ, der zufolge die Motette verbannt wurde, soweit sie jedenfalls ihrem Text nach in eine die liturg. Grundlagen (Tenores) vergiftende Sphäre absank. Anlaß dazu gab ihm die Tatsache, daß der frz. Textableger der lat. Motette den Gegenstand „Motette" als ganzes vom theologischen Standpunkt aus in Verruf gebracht hatte: liturgische Melodien wurden in frz. Motetten unbekümmert als C. f.-Fundamente mißbraucht, während Oberstimmentexte dem Hörer an Deutlichkeit und Ausführlichkeit schlüpfriger Sujets nichts ersparten.

text adaptiert wird, – ein Verfahren, das die organalen Stücke zur Mehrtextigkeit steigert. Das gleichzeitige Erscheinen mehrerer Texte ist bereits den ältesten Beschreibungen zufolge das Kennzeichen der Motette.

Die Eigentümlichkeit des organalen Duplum besteht in seiner Auszeichnung durch jenes *mot* (Vers, Strophe). Das *motet* (*motetus*) der Notre-Dame-Schule ist die mit einem neu erfundenen, bedeutungsmäßig kommentierenden, formal versifizierten und also strophisch gebauten „Text" versehene Oberstimme (= duplum) der tief ins 12. Jahrhundert zurückreichenden Discantus-Partien des Organum. Mit der Bedeutungserklärung des *-et-* bzw. *-etus*-Suffix als Diminutiv ergibt sich notwendigerweise eine fehlerhafte Sachzuweisung des Terminus *motet* bzw. *motetus*[1]:

Das offensichtliche Mißverständnis des Suffix *-et* oder *-etus* führt zu einer schwerwiegenden Fehldeutung des Begriffs Motette: *motet* wird als „Wörtchen" verstanden und auf den Tenor bezogen, der tatsächlich mit einem Textfragment, einem Einzelwort oder gar nur mit einer einzelnen Silbe (~ „Wörtchen") versehen ist. Der Zweifel an der Richtigkeit dieser Interpretation wird durch zwei Überlegungen verstärkt:

1) Der Tenor der organalen Clausel (z. B. bei Perotin) ist identisch mit dem der frühen Notre-Dame-Motette (spätes 12. und frühes 13. Jh.). Auch jener repräsentierte schon ein Textfragment, d. h. also das vielberufene „Wörtchen". Weshalb heißt der musikgeschichtlich ältere Tenor der organalen Musikübung nicht bereits „*motet(us)*" ?
2) Nicht der ein „Wörtchen" tragende Tenor, sondern gerade die andere, ihn überlagernde, textreiche Oberstimme heißt seit dem späten 12. Jahrhundert[2] (deutlicher seit ca. 1260)[3] *motetus,* – also diejenige Stimme, der ein vollständiger poetischer Text, eine umfangreiche Wortfolge appliziert wurde.

Das Suffix *-et* (bzw. *-etus*) darf, so will es jedenfalls scheinen, nicht im diminutiven Sinne (als „Wörtchen") verstanden werden, wie das für die

[1] Man vgl. die im Anschluß an W. Meyer, *Der Ursprung des Motett's,* Göttingen (1898, u. in *Ges. Abhandlungen zur mittelalterl. Rhythmik,* Bd. II, Berlin 1905) gewonnene Formulierung Fr. Ludwigs (*Repertorium...*, Halle a. d. S. 1910, S. 3), aus der die Unsicherheit des bedeutungsmäßigen Befundes auffällig hervorgeht: *Mit ihm* [sc. einem der organalen Oberstimme *geschickt unterlegten, selbständigen... Text*] *wurden sie* [die *schönen Melodien* der Dupla] *im Organum oder losgelöst vom Organum als „Motette" (motetus) vorgetragen, d. h. als eine Komposition, die zur Grundlage ein bestimmtes „Wort" (bezw. aus einer kleinen Silbenanzahl gebildete Abschnitte) einer liturgischen Melodie hat, dessen Tonfolge als Tenor in Verbindung mit einem neuen, zunächst meist dieses „Wort" weiter ausführenden Text im jetzt „Motetus" genannten Duplum und zunächst stets vorhandenen weiteren Oberstimmen eine neue mehrstimmige Form schafft...* Neuerdings bei W. Suchier (*Französ. Verslehre auf histor. Grundlagen,* Tübingen 1952, S. 229), wo es heißt: *Während der Tenor* nur ein einzelnes Wort (daher mot-et als Name der Gattung) oder eine ganz kurze* Wortgruppe... singt...*(* von mir gesperrt).

[2] *Discantus positio vulgaris* (s. u.).

[3] Franco von Köln (s. u.).

überwiegende Zahl derartiger *-et*-Suffixe zutrifft. Vielmehr wird hier das „Wort", der „Vers" *(= mot)*, seiner erläuternden Möglichkeit gemäß, zur Funktion aufgeworfen. Das Suffix *-et (-etus)* bringt – offensichtlich – eine Funktion zum Vorschein, in der mit dem Wortstamm *mot* etwas besonderes geschieht. Es ist vermutlich ein funktionales oder instrumentales Suffix, kein diminutives[1].

Wo begegnet der musikalische Terminus technicus *motet* im Französischen? Der älteste Beleg findet sich bei Rutebeuf, dem ersten französischen Dichter[2]. Auch die *Chronique de Saint-Denis* (verfaßt 1274)[3] bietet im Abschnitt über die Herrschaft des Philippe-Auguste einen Beleg für den Terminus *motet*:

Es begab sich zuweilen, daß sich die Spielleute verschiedenster Art und Provenienz zur Zeit des Philippe-Auguste (1180 zum König gekrönt) an den Höfen der großen Herren und der Begüterten einfanden und mit mehr oder weniger Kunstfertigkeit neue „motez" und neue „diz" vortrugen, um dafür mit Geschenken belohnt zu werden in Form von Kleidern usw.:

Il avient aucune foiz que jugleor, enchanteor, goliardois et autres manieres de menesteriex, s'assemblent aus corz [= cours] *des Princes et des barons et des riches homes, et sert chascuns de son mestier au mieuz et au plus apertement que il puet, pour avoir dons ou robes ou autres joiaus, et chantent et content noviaus motez et noviaus diz*[4], *et risies de diverses guises. . .*[5]

---

[1] Ähnlich verhält es sich später z. B. mit *épine* (f.) = „Dorn": *épinette* (f.) ist nicht als diminutives Suffix, d. h. als „Dörnchen" zu verstehen, sondern als Gegenstand, dessen Wesen durch die Funktion eines Dorns bestimmt ist; *épinette* ist das Spinett, das „bekielte" Musikinstrument; dementsprechend der vielleicht noch ältere ital. Sachverhalt: *spina* (f.) = „Dorn" → *spinetta* = Spinett, wobei die ital. Endsilbe *-etta* als funktionales Suffix wirksam ist. Die Etymologie des Wortes *spinetta* von dem angeblichen Erfinder des Instruments „Joanes Spinetus", die Banchieri in seinen *Conclusioni del suono d'organo,* 1609, fol. 44, glaubhaft zu machen sucht – das von ihm in Augenschein genommene Exemplar soll aus dem Jahr 1503 stammen –, wurde bereits von C. Sachs mit einer Reihe schwerwiegender Gegengründe als phantastisch zurückgewiesen; einer älteren Belegstelle bei Scaliger zufolge – *Poetices Lib. I* (Cap. 48), Lyon 1561 – ist *spinetta* von *spina* abgeleitet; vgl. C. Sachs (*Real-Lexikon d. Musikinstrumente,* Berlin 1913, S. 354). In diesen Zusammenhang mag auch das frz. Wort *fil* (m.) = „Faden" gehören: das Derivat *filet* (m.) bedeutet nicht etwa „Fädchen", sondern den aus einem Fadengeflecht bestehenden Gegenstand: das Netz. – Die (frz.) Suffixe *-et* (m.) und *-ette* (f.) bzw. (ital.) *-etto* (m.) und *-etta* (f.) instrumentalisieren und funktionalisieren hier den Sinn des Stammwortes.

[2] Wirkungszeit 1136–1185; es handelt sich um ein konventionell gehaltenes Gedicht, das kaum datierbar ist.

[3] Zur Datierung dieser Quelle: *Première rédaction des Grandes chroniques françaises de Saint-Denis*: 1274, nach Urban Tigner Holmes, *A History of Old French Literature from the Origins to 1300,* New York 1948, S. 257.

[4] *diz* (lat. *dicta*) sind lehrhafte, moralisierende Dichtungen. – Aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß von einer Unsitte – nämlich den Spielleuten Kleidung usw. zu schenken – die Rede ist, die Philippe-Auguste abschaffen will. – In diesem Sinne erklärt sich schon Augustinus: *Donare quippe res suas histrionibus, vitium est humanae, non virtus* (in: *Joh. evang.,* tractatus 100, cap. XVI, Migne, Patr. lat. XXXV, col. 1891).

[5] *Recueil des historiens des Gaules et de la France,* Paris 1818, XVII, S. 363, C; vgl.

Bei Conon de Béthune erdichtet der genannte Gontier die „Verse" oder „Strophen" *(mos)* und setzt sie in Musik (s. o.). Nach allgemeinem Brauch der Trobadors, Trouvères und der deutschen Minnesänger ist das Erfinden der Liedtexte sowie das Herstellen oder Beschaffen der dazu passenden Melodie die Aufgabe ein und derselben Person. Beim *motet* hingegen wird einer bereits vorhandenen Melodiestruktur, nämlich dem organalen Duplum, d. h. der über dem Tenor *(= vox principalis)* liegenden *vox organalis,* nachträglich eine Strophenfolge appliziert; *motet* ist etwas mit „Versen" oder „Strophen" versehenes. Es ist eine nachträglich versifizierte Kette von Tönen; *mot* wird wortgeschichtlich durch das . . . *et*-Suffix zum Sinnträger funktionalisiert.

Im *Roman de la Rose* (2. Teil, entstanden um 1270) finden sich drei instruktive Belegstellen für *motet.* Einmal wird die Motette zusammen mit „fableaux" und Chansonetten genannt, das andere Mal im Verein mit Conductus und Chansonetten. Sie erklingt unter freiem Himmel. Die Stellen lauten:

Motez, fableaus[1] *e chançonetes,*
Qu'il vueille a s'amie enveier,
Pour li tenir e apaier:
Ha! las! de ce ne peut chaleir,
Beaus diz i peut trop po valeir.
(v. 8340–8344)

Und:

Chantant en pardurableté
Motez, conduiz e chançonetes,
Par l'erbe vert seur les flouretes,
Souz l'olivete querolant.
(v. 20656–20659)[2]

Und wenig später im Text sind die drei Stimmen der hochmittelalterlichen Motette mit ihren bekannten Bezeichnungen aufgezählt: *motet, treble* (= lat. *triplum*) und *teneüre* (=lat. *tenor*). Von einem Mann ist die Rede, der sich unter freiem Himmel inmitten einer Gesellschaft befindet, umgeben von Musikinstrumenten. Er hat ein Portativ. Mit der linken Hand bedient er den Blasebalg, mit der rechten spielt er auf der Klaviatur und singt dazu aus voller Brust[3]. Offensichtlich kommen französische (= weltliche) Motetten zu Gehör. Hier die interessante Stelle:

dazu: *Polyphonies du XIIIe siècle – Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier publié par Yvonne Rokseth,* Tome IV: *Etudes et Commentaires,* Paris (1939), S. 66f., Anm. 6.

[1] Statt *fableaus* in Ms. Eb: *babliaus,* in Ms. Ca: *rondiaus.*

[2] Zitierte Ausgabe: *„Le Roman de la Rose" par G. de Lorris et J. de Meun publ. d'après les manuscrits par E. Langlois,* Tome III u. V, Paris 1921 bzw. 1924, S. 78 bzw. S. 52.

[3] Im Rahmen der hier erörterten Begriffserklärung hat die Frage, welche Stimme der Mann jeweils singt und welche er spielt, oder ob vielleicht einer der Anwesenden zur Vervollständigung des Vortrags einspringt (es werden drei Stimmen genannt!)

Orgues i ra bien maniables,
A une seule main portables,
Ou il meïsmes soufle e touche,
E chante avec a pleine bouche
Motet ou treble ou teneüre[1].

Und die Inhaltsliste der musikalischen Interpolationen des berühmten *Roman de Fauvel* (1314) verzeichnet die Titel:

Premier' motez a trebles et a tenures (= 3st.)
Motez a tenures sanz trebles (2st.)[2].

Die lateinische Musiklehre erhebt gegen 1200 die Wortbildung *motetus* zu einem musikalisch profilierten Terminus technicus. *Motetus* kennzeichnet demzufolge eine Stimme, bei welcher der „Vers" oder die „Strophe" (*mot*) zu einem Wesensmerkmal aufgeworfen wird. Damit ergibt sich ein Sachverhalt, der *motetus* als Oberstimme von der bisherigen Textarmut des organalen Duplum unterscheidet. Motetus kennzeichnet seit etwa 1200 zweierlei:

1) die neu textierte (versifizierte) Oberstimme des Organum,
2) das durch diese Strophenapplikation sich auszeichnende 2-, 3- oder 4-stimmige Gefüge als Ganzes.

Der älteste Beleg für die lateinische Bezeichnung *motetus* steht in der anonym überlieferten *Discantus positio vulgaris* (spätes 12. Jh., CS I 96b)[3]. Demnach ist die Motette auf einen vorgegebenen Choral (mlat. *cantus firmus*) gegründet und besteht aus mehreren gleichzeitig fungierenden Texten. Beide Spezifika des mittelalterlichen Begriffs „Motette" sind in der Sacherklärung namhaft gemacht. Die einschlägige Erklärung:

Mothetus vero est super determinatas notas firmi cantus mensuratas, sive ultra mensuram diversus in notis, diversus in prosis multiplex consonans cantus[4].

---

nur sekundäre Bedeutung. An einen sukzessiven Vortrag der drei Stimmen kann freilich nicht gedacht werden. (Darüber darf die Stelle des Jacobus Leodiensis – *Spec. mus.*, lib. VII, cap. III, bei CS II 386b – nicht hinwegtäuschen; sie hat ganz offensichtlich einen anderen Sinn als den eines sukzessiven Vortrags; vielmehr werden die Stimmen sukzessive „betrachtet", analysiert). Den Tenor allein zu singen, wäre z. B. sinnwidrig. Auch zitiert der Verfasser des Rosenromans anschließend (v. 21042 ff.) eine Unzahl von Musikinstrumenten. Das geschieht vermutlich nicht, um zu unterstellen, daß dieser Mann all der genannten Instrumente mächtig ist. Der Autor scheint vielmehr zu beabsichtigen, die „Summe", d. h. die Vollständigkeit und farbbunte Vielfalt des zeiteigenen Klangapparates dem Leser zu vergegenwärtigen. – Allerdings erklärt Guiraut de Calanson, der Jongleur müsse mindestens neun (symbolisch 3 × 3) Instrumente bewältigen (vgl. A. W. Ambros, *Geschichte d. Musik*, II, Breslau 1864, S. 237).

[1] V. 21 037–21 041.

[2] J. Wolf, *Geschichte d. Mensuralnotation von 1250–1460*, Bd. I, Leipzig 1904, S. 41f.

[3] H. Hüschen, Artikel *Anonymi*, MGG I, 1949, Sp. 494.

[4] Vgl. *Hieronymus de Moravia O. P., Tractatus de musica*, hg. v. S. M. Cserba O. P., Regensburg 1935, S. 193. Der oben zitierte Textabschnitt steht bei Hieronymus de Moravia, der die *Discantus positio vulgaris* zusammen mit noch zwei weiteren Traktaten anderer Autoren seinem Musiklehrwerk einfügt. – Bei CS I 96b

Hier wird *motetus* in doppeltem Sinne verstanden: *motetus* als Bezeichnung der über dem Tenor verlaufenden textreichen Stimme (z. B. *Cujus quidem tenor aliquando concordat cum motheto in notis* . . .) und *motetus* als Bezeichnung des Werkganzen (z. B. in der Definition; ferner in der Fortsetzung: . . . *sicut tenor motheti: O Maria, maris stella* . . .).

Gleichfalls dem frühen 13. Jahrhundert [1] entstammt der *Anonymus VII* (CS I 379b). H. Riemann vermutet als Verfasser Robertus de Sabilone. Dieser unterscheidet *tenor* und *motellus* [2].

Eine weitere für die Zeit um 1250 zentrale Motettenerklärung gibt Franco von Köln in seiner berühmten und grundlegenden *Ars cantus mensurabilis* (um 1260). Die Motette erscheint als eine Spezifikation des Discantus. Sie wird als ein Musikstück ausgewiesen, das mehrere verschiedene simultane Texte umfaßt im Unterschied zu *cantilena, rondellus* und dem *cantus aliquis ecclesiasticus,* die alle nur einen einzigen Text vortragen *(= cum eadem littera)*:

Cum diversis litteris fit discantus ut in mothetis, qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam litterae aequipollet [3].

Das heißt: Triplum oder Tenor sind die das Wesen der Motette betreffenden Stimmen. Der Tenor hat (als Choralfragment) die ideelle Bedeutung einer textierten Stimme. Seine Textmarke wiegt als sinntragende Einrichtung einen vollständigen Text auf. Auch zweistimmige Motetten tragen also gleichzeitig „verschiedene" (= 2) Texte vor; die 3st. Motette besteht aus den 3 Stimmen *tenor, motetus, triplum* [4].

Diese Erklärung und deren Zusammenhang begegnet mit nur unwesentlich veränderten Formulierungen im *Anonymus I* (CS I 302 a/b), als deren Autor H. Riemann den Joh. de Garlandia (geb. um 1190, gest. um 1275) vermutet [5], dann (um 1330) bei Jacobus v. Lüttich (= Jacobus Leodiensis [6]), dem ragenden Musiktheoretiker des Spätmittelalters, der allerdings schon den franconischen Kausalsatz *quia tenor cuidam litterae aequipollet* wegläßt. Bekanntlich wurde der Tenor schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu einer instrumentalen Grundstimme.

---

liest man statt „in prosis": „in pausis". Einer Nachbemerkung des Hier. de Moravia zufolge (Cserba, S. 194, Z. 22ff.) ist die *Disc. pos. vulg.* „antiquior... omnibus", – also älter als Joh. de Garlandia, der um 1240 schrieb und der wiederum älter ist als Franco von Köln (um 1260).

[1] Nach Hüschen, MGG I, Sp. 495: „um 1200"; der Traktat ist eine Quelle für Franco, der um 1260 schrieb.

[2] Offensichtlich lat. Derivat von afrz. *motel;* die Form *motel* beruht – nach W. v. Wartburg (Frz.-etymolog. Wörterbuch, Art. *muttum*) auf einem Irrtum.

[3] Zitiert nach Cserba, S. 252.

[4] Man beachte die Copula „vel"!

[5] Anon. I (CS) identisch mit dem *Principale IV* der 1351 verfaßten *Quatuor Principalia* des Simon Tunstede.

[6] CS II 395a.

Und dann Walter Odington. Wir schreiben etwa 1300. Der englische Benediktiner gibt die älteste seither bekannte etymologische Erklärung von *motetus*. Auch er rubriziert Motette unter den übergeordneten Begriff „Discantus":

Et alia quidem species [sc. discantus] *attendit consonantiam et mensuram vocum ac carminum, que Motetus dicitur, id est motus brevis cantilene* (CS I 246a); das heißt etwa:

'Eine andere Species (des Discantus) betrifft die *consonantia* und *mensura* der (komponierten) Stimmen und Texte; man nennt sie *motetus*, das ist: der *motus* einer kurzen *cantilena*'.

Das Etymon von motetus wäre demnach *motus*. Odingtons Worterklärung ist ebenso zweifelhaft wie seine Etymologie von Conductus [1]. Es scheint, daß die Wortherkunft von *motetus* um 1300 bereits in tiefes Dunkel gehüllt war, will man nicht eine absichtsvolle „Fehlableitung" unterstellen. Syntaktisch sind zwei Lesearten möglich: *motus brevis / cantilene* und *motus / brevis cantilene*. Eine seit Franco von Köln, insbesondere durch Petrus de Cruce und seine Schule angebahnte Verbeweglichung des Motetten-Triplums wirkte häufig auf den *motetus* zurück, so daß die Ableitung von *motus* legalisiert erschien. Wählt man jedoch die wahrscheinlichere Lesart *(motus / brevis cantilene)*, dann kann sich *motus* auf die bevorzugten französischen Liedabschnitte und vulgärsprachlichen Refrains beziehen, die flutartig in die Oberstimmen der Motette des 13. Jahrhunderts einbrachen [2].

Auch die frappante Erscheinung eines Johannes de Grocheo, jener „aufklärerisch" und revolutionär-kritische Kopf um 1300 (Paris), gibt im Rahmen seines nach soziologischen Maßstäben abgestuften Lehrsystems musikalischer Werkklassen eine den Gegenstand *motetus* betreffende Sacherklärung, ohne sich auf die etymologische Frage einzulassen. Er definiert:

Motetus. . . est cantus ille, qui supra tenorem immediate ordinatur [3].

Motetus ist also zunächst die Bezeichnung des mit einem eigenen lateinischen oder französischen Strophentext versehenen Duplum, – jener Stimme, die unmittelbar über dem Tenor-Cantus-firmus disponiert ist, während die nicht

---

[1] Vgl. auch J. Handschin, Artikel *Conductus*, MGG II.

[2] Verdächtig ist der Terminus *cantilena*. „Cantilena" ist das vulgärsprachlich (= französisch) textierte Musikstück (vgl. Anon. I: CS I 302a:... *ut in cantilenis scilicet in Rondellis;* dazu J. Handschin, *Réflexions sur la Terminologie*, Revue Belge de Musicologie VI, 1952, S. 10f. *Cantilena* entspricht dem späteren Sammelnamen „Chanson". Und *brevis cantilena* kann daher auf die beliebten Kurzabschnitte (z. T. Refrains) hindeuten, von dem die *motets* und *trebles* der französischen Motetten des 13. Jhs. durchdrungen sind. – Bei „Hoquetus" – eine Wortbildung vulgärsprachlicher Abkunft – verweist Odington auf den allgemeinen Sprachgebrauch, weil er eine Etymologie nicht zu geben vermag: *cantus truncatus dicitur, a re convenientia*... und dann abmildernd: *qui et Hoquetus dicitur*. Und bei Pseudo-Aristoteles (CS I 281a) liest man: ...*hoketus vulgariter appellatur*.

[3] *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, hg. von E. Rohloff, Media Latinitas Musica II, Leipzig 1943.

mit eigenem Text ausgestattete 2. Stimme etwa in den Hoqueten der organalen Terminologie entsprechend weiterhin *duplum* benannt bleibt (Grocheo)! Der strophisch textierte *motetus* kommentiert den Tenor und konkretisiert den Anlaß, zu dem die Motette erklingen soll. Während der in größeren oder gar in überdimensional gedehnten Notenwerten bestehende Tenor-Cantusfirmus als eine statuarische Konstruktion meist nur mit einer (lateinischen oder französischen) Textmarke versehen ist. Er hat seit Anbeginn den Grundzug des Fragmentarischen und ist ein nur entfernter, abbildhafter Ausschnitt der überirdischen und ewigen Harmonie, ein nur irdenes – und darum in seinen Umrißlinien begrenztes – Gefäß der himmlischen Musik. Das sagt nicht Grocheo. Seine (im aristotelischen Sinne) physikalische Denkmethode schließt solche auf die Kernzonen der Metaphysik bezogene Vorstellungen von vornherein aus. Aber der Abbildgedanke ist eine Grundform mittelalterlicher Musikwirklichkeit, die sich vornehmlich in ihren konstruktivistischen Formen widerspiegelt.

Die Definition von Grocheo erfaßt nur *einen* Teil des Motetten-Begriffs. Über die Stimmbezeichnung hinaus versteht man, ihm zufolge, unter *motetus* in weiterem Sinne das musikalische Gebilde als Ganzes, das aus den Stimmen *tenor, motetus* und evtl. einer 3. *(= triplum)* oder gar 4. *(= quadruplum)* Stimme zusammengesetzt ist, wobei die 3. und 4. Stimme wiederum mit eigenen Texten versehen sein können, was die heutige Fachsprache als „Doppel"- bzw. „Tripelmotette" benennt. Grocheo bezeichnet also – wie bereits im späten 12. Jahrhundert die *Discantus positio vulgaris* – mit *motetus* 1. die unmittelbar über dem Tenor angeordnete Einzelstimme, die sich durch einen eigens erfundenen Strophentext auszeichnet [1], 2. das musikalische Gefüge als Ganzes [2]. Das 4stimmige *motet (motetus)* besteht aus einem Tenor und 3 Discant-Stimmen *(possunt tamen supra tenorem unum multi fieri discantus, ut motetus, triplum, quadruplum,* Jacobus Leodiensis) [3]. Die Mehrtextigkeit ist von Anbeginn eine Wesenseigenschaft der mittelalterlichen Motettenkunst im Zeitalter der Gotik. Durch die Verschiedenheit der Texte unterscheidet sie sich von Organum, Conductus und von der Cantilena. Auch Grocheo stellt dieses Kennzeichen der Motette an den Anfang seiner Definition. Hier seine umfassende Begriffsbestimmung:

Motetus. . . est cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem „ex pluribus compositus", eo quod ibi sunt tres cantus vel quattuor, „plura" autem „dictamina", quia quilibet debet habere discretionem syllabarum tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamen et in aliquibus non [4].

---

[1] Ausg. von Rohloff, S. 57.
[2] Ebenda S. 56.
[3] *Speculum musicum,* lib. VII, cap. III; CS II 386b.
[4] Ausg. von Rohloff, S. 56.

Die Mehrtextigkeit ist das Wesensmerkmal, das die mittelalterliche Motette von den anderen Arten des „cantus mensuratus" (dem Organum und dem Hoquetus) unterscheidet. Dementsprechend teilt man um 1300 bei den „moderni Parisiis" den *cantus praecise mensuratus* in *motetos, organum et cantum abscisum, quam hoquetos vocant* (Grocheo). – Ein weiteres Kennzeichen der hoch- und spätmittelalterlichen Motette ist die Heterogenität ihrer Klangstruktur. Beim Komponieren wird zuerst ein vorgegebenes Melodiefragment ausgewählt, im Tenor als C. f. zugrunde gelegt und rhythmisch geordnet *(ordinatur)*. Der Tenor wird nach dem periodischen Aufbauprinzip der ordines (= Notenabschnitte bis zur nächstfolgenden Pause) gegliedert. Aegidius de Murino schreibt (um 1400) in seinem Traktat *De modo componendi tenores motettorum* (CS III 124a/b):

Primo accipe tenorem alicuius antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario; et debent verba concordare de materia de qua facere motetum; et tunc recipe tenorem, et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto vel imperfecto. . .

Ordinare und *colorare* stehen dabei in engstem Zusammenhang. Ähnlich schreibt Grocheo:

Volens autem ista [motetos etc.] *componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare. Pars tenor enim principalior debet formari primo, quoniam ea mediante postea formantur aliae* (p. 57), wobei sich das *ordinare* auf die Motetten-Tenores bezieht, das *componere* auf die Conducten-Tenores, die im Unterschied zu den melodisch bereits vorgegebenen Tenores der Motetten neu erfunden werden müssen *(tenor totaliter de novo fit et secundum voluntatem artficis modificatur. . .)*; dann solle der *motetus* errichtet (2. Stimme) und zuletzt das *triplum* hinzugefügt werden *(debet. . . triplum superaddi,* Grocheo, S. 58*)*.

Mit zunehmender Komplizierung der Motettentechnik werden im 14. Jahrhundert zwei Aufbauprinzipien verbindlich: *color* und *talea*. Sie treffen ein Kennzeichen der mittelalterlichen Motette im Zeitalter der Spätgotik: das der mehrmaligen strengen Wiederkehr (repetitio) ein und derselben Tenor-Periode. Das Prinzip dieses rhythmisch sich wiederholenden Tenor-Schemas wurde von Fr. Ludwig (erstmals 1905) als „isorhythmisch" bezeichnet[1]. Unter *color* versteht man die Struktur der melodischen Periode *(quando repetuntur eedem voces)*, unter *talea* die Struktur der rhythmischen Periode (*quando repetuntur similes figure*, Joh. de Muris)[2]. Das Kennzeichen dieser Ars-nova-Motette, wie sie in Paris insbesondere von Philippe de Vitry geschaffen, von Guillaume de Machaut großartig ausgebaut und von dem Mathematiker, Astronomen und Musiktheoretiker Joh. de Muris theoretisch erklärt worden ist, liegt darin, daß die Notenzahl des *color* und die der *talea* verschieden groß ist. So kann z. B. ein *color* von 18 Tönen zweimal aufgestellt

---

[1] Fr. Ludwig in seiner großangelegten Besprechung von J. Wolfs *Geschichte der Mensuralnotation,* SIMG VI, 1904/05.

[2] *Libellus cantus mensurabilis,* CS III 58b.

und eine die colores rhythmisch ordnende *talea* von 12 Tönen dreimal zugrunde gelegt werden ($2 \times 18 = 36$ und $3 \times 12 = 36$: etwa bei Machaut, *SPERAVI* [= Tenor] + *Puisque*... [= motetus] + *De bon Espoir*... [= triplum], GA Nr. 4), so daß die Ton- und Zeit-Perioden ineinander verschränkt sind. *Color* bezieht sich auf die präexistenten Choraltöne, auf die Substanz der liturgischen Einstimmigkeit, die von Gott gegeben ist (bekanntlich war es Gregor I., dem der Choral, spätantik-mittelalterlicher Überzeugung entsprechend, durch den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube diktiert wurde); und *talea* bezeichnet die zeitordnende Größe des Rhythmus. Der ursprüngliche Konfliktcharakter der beiden Wurzelstränge eines theologischen (christlichen) und eines kosmologischen (griechisch-antiken) Prinzips erscheint durch ein harmonistisches Verfahren bewältigt. Dabei überherrscht das rationale, zeitordnende Moment die melodischen Grundkräfte des irrational entworfenen Chorals. Aber auch der *color* ist in sich schon vom „numerus" bestimmt, denn die Zahl der vom bearbeitenden Musiker ausgewählten Choraltöne muß mit dem übergreifenden rhythmischen Schema in einer proportionalen Beziehung stehen. Das zahlhafte Sinngefüge bemächtigt sich des traditionellen liturgischen Melodiebestandes und verhilft diesem zu einer Wertsteigerung – eine paradigmatische Späterscheinung der geschichtstiefen Konkordanzidee!

In den strengen Formen dieses Motetten-Typus sind auch die Oberstimmen einem – wenn auch nicht in gleicher Weise kompliziert gehandhabten – isorhythmischen Strukturzwang unterworfen. Die spätmittelalterliche Motette stellt einen stimmlichen Schichtenbau rhythmisch verschieden geordneter Verlaufsformen dar, wobei die einzelnen Stimmen in einem konkordanten Verhältnis stehen müssen, wie Grocheo in seiner Motetten-Definition ausdrücklich hervorhebt:

Sed dico „utrobique harmonialiter consonans", eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapente vel diapason... (p. 56).

Weiterhin gehört zu den Errungenschaften der Ars-nova-Motette des 14. Jahrhunderts das Prinzip der Tenor-Diminution, wodurch eine zunehmende proportionale Verkürzung der Motette von einem Abschnitt zum folgenden erreicht wird. Joh. de Muris sagt *(De diminutione motettorum*, bzw.: *De diminutione, que sepe fit in tenoribus motettorum):*

Diminutio motettorum semper fit in tenoribus, circa quam notandum est: Primo, quod pro maxima sepe in diminutione ponitur longa, pro longa brevis, pro brevi semibrevis, et pro semibrevi minima; Secundo notandum quod, quando tenor est de modo imperfecto, sive fuerit de tempore perfecto vel imperfecto, diminutio fit solum directe per medietatem notarum et pausarum... (CS III 58).

Eine solche Diminuierung begegnet z. B. in der Hälfte der isorhythmisch gebauten Motetten Machauts, etwa in der vierstimmigen Motette *Tribulatio proxima est et non est qui adiuvet* (Tenor) + untextierter Contratenor + *Veni creator spiritus...* (motetus) + *Christe qui lux es...* (triplum) GA Nr. 21, wo das Diminutionsverhältnis zwischen

I. und II. Teil 1:2 ist, oder etwa in der dreistimmigen Motette (GA Nr. 1) *Amara valde* (Tenor) + *Amour et biaute parfaite...* (motetus) + *Quant en moy vint premierement...* (triplum) mit dem Verkürzungsverhältnis 1:3. – Es herrschen die Diminutionsverhältnisse 1:2 und 1:3; in 10 von insgesamt 20 isorhythmisch konstruierten Motetten fehlt diese Verkürzung (= 1:1).

Die grundlegende Stimme der hoch- und spätmittelalterlichen Motette ist der Tenor. Von ihm aus ist der Gesamtaufbau zu verstehen. Der Tenor wird zuerst entworfen. Er bildet den Grundriß und prästabiliert den konstruktiven Aufbau der Motette. Der Tenor „hält" den Discant, bzw. die Discante:

cantus... prius factus, qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet, & ab ipso ortum habet, Franco v. Köln, GS III 12, bzw. Cserba 252; auch Jacobus v. Lüttich erklärt (op. cit., lib. VII, cap. LXXIX; CS II 317b): *tenor dicitur... quia... cantum* ⟨Oberstimme[n]⟩ *tenet et terminat atque denominat – tenor... supra quem discantus fundatur, quia discantum fundat et tenet.* Der Tenor ist das Fundament, die Basis der Motette (oder des motetus): *tenor est fundamentum motelli* [= motetti] *et dignior pars* (Anonymus VII; CS I 379b). Auch Grocheo schreibt bei der Erklärung der Motetten-Stimmen (p. 57): *Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum. Et eas regulat et eis dat quantitatem, quemadmodum ossa partibus aliis.*

Im Hinblick auf den Tenor, das Grundgefüge der Motette, gilt für den Oberstimmenbau, der *super bases rhythmi vel metri* (*Summa mus.*, cap. XXII; GS III 236b) angelegt ist, das *basin observare* (ib., cap. XXIV; GS III 239b). Und so ist das, was Jacobus v. Lüttich vom Tenor-Discant-Verhältnis zu sagen weiß, in besonderer Weise zutreffend für die Motette:

Die Oberstimme bzw. die Oberstimmen erheben sich über dem Tenor *sicut edificium aliquid supra suum fundamentum; uti ille cantus tenor dicitur, quia discantum tenet et fundat. Quis enim sine tenore discantat, quis sine fundamento edificat? Et sicut edificium debet proportionari fundamento, ut fiat edificium non ad libitum operatoris, sed secundum exigentiam fundamenti, sic nec discantans ad libitum suum notas proferre debet, sed secundum exigentiam et proportionem notarum ipsius tenoris ut concordent cum illis. Discantus igitur a tenore dependet, ab eo regulari debet, cum ipso concordare habet, non discordare* (CS II 386a/b).

Über die besondere Beschaffenheit dieses Tenor-Fundaments sagt auch Simon Tunstede (1351) im Hinblick auf die adäquate Vortragsweise *(pronuntatio)*[1]:

Sciendum est..., quod tenor qui discantum tenet, integre et solide pronuntiari debet et in mensura...; et hoc ratio exigit, nam super instabile fundamentum, stabile edificium construi non potest, sic nec super instabilem tenorem, vix sine dissonantia discantus pronuntiari potest (Quatuor principalia musices, Quartum principale, cap. XLIV; CS IV 295a/b).

Auf das Architektonische und Konstruktive der spätmittelalterlichen Motette wird von den Theoretikern wiederholt hingewiesen. So sind vornehmlich die Vergleiche mit einem „Haus" (domus) oder „Bauwerk" (aedificium)

[1] pronuntatio ist ein Begriff der Rhetorik. Eine Rede entsteht durch *inventio* (Erfindung) – *dispositio* (Gliederung) – *elaboratio* (Ausarbeitung) und *pronuntiatio* (Vortrag).

bezeichnend. Und Bestimmungen des Tenors wie die des *fundamentum*, des *construere* und *ordinare*, auch die Forderung der *stabilitas* im Vortrag des hieratischen Tenor-Fundaments oder dessen Kennzeichnung als *integre et solide*. Grocheo legt in seiner Motettendefinition Wert darauf, das Charakteristikum der *subtilitas* zu betonen, womit er die komplizierten Konstruktionsverhältnisse des kunstreichen, artificiellen Aufbaues meint, der als solcher den Laien verschlossen bleibt und nur von Kennern verstehbar ist, weshalb die Motette der „moderni" zu Paris auch als musikalischer Schmuck bei den festlichen Anlässen der „litterati" aufgeführt wird im Unterschied zu den anderen Arten des „cantus praecise mensuratus", die der *musica-vulgaris*-Sphäre zugehören (Grocheo, p. 56):

Cantus autem iste [sc. motetus] *non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum* (Grocheo, p. 56).

Hier kommt innerhalb der soziologischen Rangordnung Grocheos der dem Konstruktivismus des Motettenbegriffs eingelagerte Grundzug des Esoterischen ans Licht, der eine musikalische Parallelerscheinung ist zu den Bauhüttengeheimnissen der mittelalterlichen Architektur.

Die im liturgischen Zusammenhang verwurzelte Motette umgreift sehr bald die geistliche und weltliche Sphäre (13. Jahrhundert bis etwa 1450, danach seltener). Die spätgotische Motette findet mit einigen technischen Modifizierungen ihre letzte großartige Gipfelhöhe im Schaffen G. Dufays: *Terribilis est locus iste* (= Tenor I u. II) + *Nuper rosarum flores*... (= motetus und triplum) als Beispiel einer spätmittelalterlichen Prunkmotette zur Einweihung des Florentiner Doms 1436, dessen gewaltige Kuppel von Brunellesco Brunelleschi gewölbt wurde.

Motette – in diesem ihrem frühen, mittelalterlichen Stadium – ist ein aus der Textierung des organalen Duplum entstandener und als Form des „cantus mensuratus" bestimmter (I) Strukturbegriff. –

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden im Vollzuge einer tiefgreifenden Umordnung des Satz- und Klangbildes durch die altniederländischen Meister die Strukturprinzipien der spätmittelalterlichen Motette ihrem geschichtlichen Typus nach aufgelöst, und nur in einigen späten Ausprägungen mit mannigfachen technischen Veränderungen führt die spätmittelalterliche Motette ein Sonderdasein[1]. Joh. Tinctoris ist der ursprüngliche (mittelalterliche) Strukturbegriff Motette schon nicht mehr gegenwärtig. Motette ist seiner Definition zufolge ein (II) Gattungsbegriff, der sich auf die Art (Gattung) der Textvorlage *(materia)* bezieht. Die Motette wird unter-

[1] Vgl. R. Dammann, *Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jh.*, AfMw X, 1953.

schieden von der *Missa* auf der einen Seite (dem *cantus magnus cui verba Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus, et interdum caeterae partes a pluribus canendae supponuntur, quae ab aliis officium dicitur,* Diffinitorium, ca. 1474) und der *Cantilena* auf der anderen Seite (dem *cantus parvus cui verba cuiuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur,* ebda.)[1]. Die Motette ist ein *cantus,* welcher der Herkunft seines Textes (verba, materia) nach in der Mitte zwischen jenen beiden Gattungen steht:

Motetum est cantus mediocris cui verba cuiusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur[1].

Die Motette ist zumeist auf geistliche Texte begründet (z. T. sogar liturgische). Daneben stehen auch (ganz vereinzelt) die festlichen Repräsentationsmotetten (geistlich-weltlichen Charakters) und die (weltlichen) Musiker-Motetten (daher noch die Einschränkung in der Definition „sed frequentius"...), die beide jedoch für die geschichtliche Charakteristik des Gattungsbegriffs Motette nicht zentral sind. Über die musikalisch-konstruktiven und textlichen Spezifika der mittelalterlichen Motette (Mehrtextigkeit, Tenorkonstruktion usw.) wird in der Definition nichts mehr gesagt; *color* und *talea* finden an den entsprechenden Stellen des alphabetisch angelegten Diffinitorium noch ihre Erläuterung, wobei jedoch der für das 14. Jahrhundert bedeutsame Strukturunterschied (Tonordnung/Zeitordnung) beider Prinzipien verblaßt ist oder gar eliminiert erscheint. Die Motette, deren einziges Charakteristikum zwischen 1450 und 1550 in einer bestimmten Textwahl (materiae frequentius divinae) liegt, wobei mit dem ursprünglichen Terminus *motetus* kein Zusammenhang mehr besteht, bildet den breiten, fruchtbaren Boden, dem die strukturell unterschiedlichsten Motetten-Typen erwachsen. In dem für die europäische Musik dieser Epoche maßgebenden Schaffen der großen niederländischen Meister Ockeghem, Obrecht, Josquin, Gombert, Willaert, Philippe de Monte, Roland de Lassus findet sie ihre vielheitliche Gestaltung für fast eineinhalb Jahrhunderte (etwa 1450 – gegen 1600). – Beispiele:

Gerüstfreier 4st. Typus einer Choralbearbeitung: *Alma redemptoris mater* von Ockeghem (Neuausgabe in Altniederl. Motetten, hrsg. v. H. Besseler); C. f.-freier, homophoner, von der italienischen Lauda geprägter Typus: *Tu solus qui facis mirabilia* von Josquin (GA Bd. II, Nr. 14); C. f.-freier textinterpretierender Typus: *De profundis* (Psalm-Motette) oder *Dominus regnavit* (Ps.-Motette) von Josquin (in: Das Chorwerk, Heft 33); abschnittweise durchimitierender Typus: *Adoramus te, Christe* von Lassus (in: Schering, Musikgeschichte in Beispielen, Nr. 126) usw.

Das allen diesen Motetten-Typen Gemeinsame liegt nur in dem Gattungsbegriff begründet (materia ... divina). – Erst nach 1600 kommen einige neue, sich auf die musikalische Anlage beziehende Bestimmungen der Motette auf, die sich vom 17. bis ins 18. Jahrhundert durchhalten, die jedoch gleichzeitig

[1] *J. Tinctoris: Terminorum Musicae Diffinitorium,* hg. v. A. Machabey, Paris (1951).

den Gattungsbegriff unversehrt bestehen lassen. Auf diesen gattungsbestimmten Voraussetzungen wird Motette zu einem (III) musikalischen Stilbegriff. Anstelle des ursprünglichen Begriffs „Motette", der inzwischen längst verlorengegangen ist, treten zahlreiche neue Bedeutungserklärungen, die versuchen, den Terminus von dem – keineswegs einheitlich bestimmten und äußerst vagen – Motettenbegriff des 17. Jahrhunderts aus, gleichsam gegenwartsentsprechend zu beleuchten. Ein seinem Ursprung nach längst nicht mehr bekannter und etymologisch schon jahrhundertelang ungeklärter Terminus wird in Einklang gebracht mit dem Sachverhalt des Überlieferungsbestandes, den er empirisch deckt. Er wird durch die Anstrengung neuer Begriffsbildungen mit neuem Inhalt erfüllt und aktualisiert. Unnötig zu sagen, daß er dabei überanstrengt wird. Aber gerade diese Überanstrengungen eröffnen die Perspektive auf die problematischen Kernzonen der Sache selbst. Sie erschließen – wenngleich auf gewalttätigen Wegen, so doch auf eine produktive Weise – den Vorstellungsbezirk „Motette", dem der Musiker verhaftet ist. Es sind Bemühungen um einen neuen Erkenntniszugang[1].

In seinem 1611 erschienenen *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*[2] gibt bereits Sebastián de Covarrubias die Auskunft, daß der im sonn- und festtäglichen Gottesdienst erklingenden Motette ein seinem Umfang nach kurz bemessener Bibelspruch zugrunde liegen müsse. Das ist eine frühe Belegstelle für den Akzent, den der Barock seiner Gesamttendenz nach setzt und den wir in der Spätphase dieser Epoche sowie in ihrem Nachhall wiederfinden werden (etwa Furetière 1690, Brossard 1703, Walther 1732, Mattheson 1739, Rousseau 1768)[3]. Wir kommen darauf zurück. Der interessante Passus lautet:

... se dixo motete, sentencia breve y compendiosa, dando a entender a los maestros de capilla que la letra[4] *ha de ser breve, y no han de componer a modo de lamentaciones.*

Sebastián de Covarrubias' Erklärung konzentriert sich ohne Umschweife auf den Gattungsbegriff (= II; Tinctoris: *materia... divina*). Sie erscheint zu wenig differenziert, um eine Stilbestimmung herauslesen zu können. Denn in Spanien, Anno 1611, darf der stilus gravis noch als der für die Motette allein verbindliche Größenwert gelten. Aber das selektive Prinzip – der Umgang mit einem kurzen Textausschnitt im Vorblick auf die musikalische Disposition des mehrstimmigen Motettensatzes – verrät bereits die frühen Brandzeichen, die der aufbrechende Stilwille der Barockepoche den herkömmlichen Werkmustern aufprägt.

---

[1] Vgl. hierzu Eggebrecht, *Studien...*, S. 120ff. („Terminus als Name").

[2] Neuausgabe v. Martin de Riquer, Barcelona 1943, S. 816b; Mitteilung dieser Stelle an den Verf. durch H. Ochse.

[3] Vgl. S. 367ff.

[4] Unter *letra* (dort zuvor erklärt im Zusammenhang) ist eine Bibelstelle zu verstehen.

Die Grundlage für den neu erkannten Motetten-Stil jedoch bildet der von den niederländischen Meistern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte zentrale Motetten-Typus. Wesensbestimmend für diesen Typus ist das Prinzip der abschnittweisen Durchimitation, d.i. die durchgängige Verwendung der „fugae solutae". Mit der empirischen Gegebenheit dieser überlieferten und als *stylus gravis, stylus antiquus* oder *stylus Praenestinus* zur fortwirkenden Motettenvorstellung kanonisierten Setzweise versuchen nun die Theoretiker den Terminus Motette zu harmonisieren, wobei mancherlei etymologisch gewaltsame Veränderungen des Wortstammes notwendig werden. Dafür mögen einige Belegstellen aufgeführt werden.

Praetorius verfährt selektiv. Sein Gesichtsfeld ist im wesentlichen das 16. Jahrhundert. Er stellt eine Reihe überlieferter Erklärungsversuche zusammen, um die Elastizität des Begriffs auszuprobieren. Praetorius steht auf der Grenzscheide zweier Zeitalter. Bebürdet durch die Tradition, sucht er den im späten 16. Jahrhundert eingewurzelten Motetten-Begriff abzusichern gegen den ungestümen Einbruch des barocken Concerto-Stils italienischer Herkunft, in dessen al-fresco-artigem Gesamtbild er ein neuartiges Prinzip erkennt, verglichen mit dem konzentriert durchgearbeiteten Satzgefüge und der subtilen Kontrapunkttechnik im altehrwürdigen Stilus gravis. Die Wegstrecke von der Motette zum Concerto widerspiegelt den Wandel von der Liniengesetzlichkeit des 16. Jahrhunderts zur Klanggesetzlichkeit des Barock. Es gilt für Praetorius als eine ausgemachte Sache, daß der Stilbegriff Motette gefestigt werden muß. M. Praetorius (*Syntagma musicum* III, 1619)[1] meint:

Das Wort Moteta wird von vnterschiedenen Autorn vff vnterschiedliche Art außgeredet vnd gebraucht; er läßt dann einige Exempel folgen über die Verwendung der Wörter *Moteta* (*in plurali Neutro*), *Motetta* (*in foeminino, in plur. Neutro*), *Motecta* (*in foem., in plur. Neutro*), *Muteta* (*in foem.*) usw. bei verschiedenen Komponisten der zweiten Häfte des 16. Jahrhunderts (Jac. de Kerle, Lechner, Utendal, Phil. de Monte, Ivo de Vento, Riccius u. a.). Er konsultiert zunächst verschiedene ältere Autoren: so hält (Praetorius zufolge) Alphonsus de Monte Dolio Comes die Bezeichnungen *Moteta, Motecta, Modeta* oder *Muteta* (sämtlich mit *a*-Endsilbe) für „Italica vocabula". Praetorius erklärt dann: *Porro unde nomen Motectae originem traxerit, variae sunt opiniones* und läßt daraufhin einige der verschiedenen Erklärungsversuche seiner Zeit oder der unmittelbaren Vergangenheit folgen: *Quidam, quibus Philippus de Monte astipulari videtur, MVTETAM, quasi mutatam, a mutando, eo quod Harmoniae et fugae invicem quasi commutentur, nomen traxisse, volunt... Muteta vel bona cantilena a mutando nomen habere potest: Bona enim Cantilena raro fiet, nisi ea mutatis fugis, Clausulis, intervallis, et progressionibus vel centies emendetur:*

Das für die Motette Wesentliche wird erblickt in der vielfältigen Folge der Imitationen (= fugae) und der wechselvollen Buntheit der harmonischen Verlaufsgestalt, der Clauseln, der Intervalle, der Proportionen, d. h. in der „varietas", wobei das Prinzip der durchgängigen abschnittweisen Fugierung konstitutiv ist.

Eine weitere, davon verschiedene Definition bei Praetorius: *Johannes Magirus putat MOTECTAM quasi modo tectam dici, quod modus seu Tonus in illis tacite et*

[1] Diplomatischer Abdruck, hg. v. E. Bernoulli, Leipzig 1916; ferner: Facsimile-Ausg. v. W. Gurlitt, in: Documenta musicologica, Kassel u. Basel 1958.

quasi recte lateat. Moteta enim certi est modi vel generis cantilena. Ausschlaggebend für Magirus ist die durchgängige Bindekraft des Modus (= Kirchenton), die das Verwobene (tegere, tectam) der Stimmen reguliert und die gleichsam verborgen (tectam = bedeckt) das Stimmgewebe durchzieht. Und tatsächlich ist die Motette im 17. Jahrhundert diejenige musikalische Verlaufsform, in der das Regulativ des Modus (in den Stimmpaaren Discant/Tenor und Alt-Baß herrscht die authentische und plagale bzw. plagale und authentische Systemspanne) kompositionstechnisch noch die verhältnismäßig stärkste konstitutive Bedeutung hat.

Wieder anderes besagt die Definition des Joh. Lippius (Praetorius, ebda.): *J. Lippius vero MOTETA a motando, quod gravitate sua, et naturali quasi artificio penitissime moveat.* Das Schwergewicht der Bedeutung liegt demnach für Lippius in der Bewegungsgestalt *(motus)*, in der Verlaufsweise, die sich durch eine spezifische Schwere (Gravität) auszeichnet und die sich äußerst gründlich auf die kunstvolle Erformung des Satzgefüges *(naturali quasi artificio...)* konzentriert, – vermutlich ist auch hier an die Fugenstruktur zu denken. – Davon wiederum abweichend sähe Johann Petrejus, der berühmte Nürnberger Musikdrucker, das Wesen der Motette, wenn er in einem seiner Vorworte sagt (Praetorius, ebda.): *Selectas praestantissimorum artificum Cantiones, vulgus Italorum ab elegantia Modulationis MODETAS vocat*: Er spielt an auf das „modulari".

Praetorius selbst umreißt das Wesen des Motettenstils, indem er sich auf die Werkschöpfungen der großen Vorbilder bezieht (ebda. 103): *die Motetten des Palestrini (welche, wie jederman wol weiß, gar trefflich nach den Regulen formiret, fugiret, vnd in Summa mit schönen Ligaturen vnnd Syncopationibus vermenget vnd intriciret seynd)...* Praetorius, eine Gestalt nachlutherisch-orthodoxer Prägung und mitteldeutscher Herkunft, war sich seiner geschichtlichen Lage zutiefst bewußt. Er spürte den Aktionsradius des in Italien aufbrechenden Barock und bestätigte dessen Richtungssinn. Aber inmitten der programmatischen Ansprüche radikaler italienischer Stilnovisten impliziert er seinem Motettenbegriff die bestätigten Wertordnungen und die fortwirkenden Kräfte des Capellstils, der sich über ein Jahrhundert lang europäische Geltung hatte sichern können. Und im Unterschied zum Madrigal- und Concertstil sagt er von den Motetten (ebda. 22): *So haben doch die meisten, eben derselben Art Cantiones vnnd Concentus mit dem Namen Motetti inscribiret: Die wenigsten aber den vnterscheid gehalten, daß sie die Motetten vff rechte Orlandische* [= Lassus] *Motetten, die Concert aber vff Madrigalische Art gesetzet haben.*

Die Madrigale unterscheiden sich von den Motetten bereits dadurch, daß sie die frühbarocke italienische Einstimmigkeit mit Generalbaßfundament vorbereitet haben (Fr. Blume: „Pseudomonodie"). Sie bringen die Voraussetzungen auf Grund ihrer vertikal-harmonisch orientierten Klangkräfte mit. Insbesondere heben sie sich jedoch durch ihre Struktur sowie im optischen Eindruck durch ihre andersartige Notierungsweise von den Motetten ab. So unterscheidet Joh. Crüger im 5. Kapitel („De Tactu") seiner *Synopsis musica* (Berlin 1630) im Zusammenhang zweier verschiedener Arten des *Tactus aequalis* (= 2teiliger Tactus) Motette und Madrigal:

Das Zeichen ¢ finde sich in denjenigen Cantiones *quas Motetas Musici appellant, & juxta Stylum Orlandi de Lasso Notis brevibus & Semibrevibus abundant, & Tactum celeriorem reqvirunt*; demgegenüber bestimme das Zeichen C jene Sätze *qvae Semiminimis, Fusis & Semifusis abundant, & Tactum tardiori motu progredientem reqvirunt, ut sunt Madrigalia & imprimis Concerti &c.*

Das rhythmische Gesamtbild der Motetten wird also – bei schnellerer Schlagart – beherrscht von ¢ □□ und ◇◇ im Unterschied zu dem der Madrigale

und der neuen Konzerte, in denen C ♩♩, ♩♩ und ♩♩ dominiert. – Praetorius weist darauf hin *(Synt.* III 22*)*, indem er sich auf „Etliche" beruft:

Daß die Concert, vff etliche vnterschiedene Chor gerichtet, meistentheils ohne sonderbare Variationes vnd Observationes der Fugen gar schlecht [= schlicht]; *die Motetten aber majori industria & artificio, vnd nicht vber 8 Stimmen gesetzet werden.* Er will den kunstreichen, dicht-gearbeiteten motettischen Satzstil unterschieden wissen vom mehrchörigen Stil *(= vber 8 Stimmen): sintemal in des Joan Gabrielis primo libro Symphoniarum sacrarum, die Cantiones mit 6. 7. biß vff 16. Stimmen, vff 2. 3. vnd 4. Chor gerichtet, billich nicht allein Moteten, dieweil sie vff die rechte Motetten Art, deren sich der Orlandus (quem in isto genere hac nostrâ memoriâ Primas tenere arbitror) gebrauchet, gesetzet: Sondern auch Concerten, dieweil sie vff vnterschiedene Chor gerichtet seyn, vnd die VocalStimmen gleichsam darinnen mit einander concertiren, genennet werden müssen.*

Auch in dieser Erklärung wieder ist der Verweis auf die vorbildliche, kunstvolle, fugengeprägte Polyphonie Lassus'scher Prägung zentral für die Wesensbestimmtheit der Motette im Unterschied zum weniger polyphonen und artificiellen als vielmehr stimmig-konzertierenden oder auch mehrchörigen Satzstil der Konzerte. – So verschieden die Erklärungen, die Praetorius von der Motette gibt, auch zu sein scheinen, so ist doch zweierlei deutlich: 1. daß keine dieser Erklärungen den ursprünglichen Sinn dessen zum Vorschein bringt, was *motetus* einst gewesen, und 2. daß sie alle zusammengenommen verschiedene Bemühungen um eine – wenn auch etymologisch unhaltbare, so jedoch sachlich richtige – Wesensbestimmung des Motettenbegriffs ihrer eigenen Gegenwart sichtbar werden lassen[1], wobei sie Kennzeichen des Stilbegriffs Motette nennen, die – alle zusammen – das Zentrale dieses Stilbegriffs deutlich machen: 1. den besonderen rhythmischen Bewegungsverlauf der *gravitas,* des Stilus gravis („motus"!); 2. das verborgene Ordnungsgesetz des Kirchentons oder Modus („. . .quasi modo, tectam dici. . ."); 3. das Wechselvolle („a mutando") im Ineinanderwirken der polyphonen Aufbauelemente, besonders der Fugen. Diese Bestimmungen beschreiben in zutreffender Weise den Motettenstil des 17. Jahrhunderts, den vorbildlich und mustergültig die Spätniederländer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewonnen haben. Die Textwahl ist auf das geistliche Repertoir gerichtet und hält sich damit in den Grenzen des Gattungsbegriffs.

In diesem Sinne erklärt Thomas Morley (1597)[2]:

A Motet is properly a song made for the church, either upon some hymn or anthem or such like...

Und auch er hebt die Majestät und Gravität als Adelsprädikate und Kontrollwerte des motettlichen Bewegungsstils (= Stilus gravis) hervor:

---

[1] Vgl. Eggebrecht, *Studien...*, a.a.O., S. 123.

[2] *A plain and easy Introduction to practical Music,* London 1597, NA von R. Alec Harman, London 1952, S. 292.

... *Motets, under which I comprehend all grave and sober music* (S. 294). Für die Motette sind die *grave ditties* kennzeichnend im Unterschied zu den *light ditties* (z. B. beim Madrigal); auch Morley leitet den Terminus *Motet* von dem rhythmischen Bewegungsstrom („motus", s. o.) ab: ...*they give the Motet that name of moving*... (S. 292). Morley unterscheidet Motette und *Canto Firmo* (= Choral); sie stehe sogar ...*in opposition to the other* [kind] *which they call Canto Firmo and we do commonly call Plainsong;* im Gegensatz zu *standing and firmness* repräsentiert die Motette die *motion,* – eine abseitige und – wie es scheinen will – singulare Erklärung, wobei jedoch die Gemeinsamkeiten mit den kontinentalen Interpretationen des Motettenbegriffs in einigen weiteren Motivierungen Morleys liegen: Zu ihrer Bestimmung im einzelnen verweist er auf die (synkopischen) Ligierungen und deren expressive Dissonanzmöglichkeit, – übrigens ein typisch englischer Grundzug: ...*if you compose in this kind* [= Motets] *you must cause your harmony to carry a majesty, taking discords and bindings so often as you can, but let it be in long notes, for the nature of it will not bear short notes and quick motions which denote a kind of wantonnes* (ebda. 293).

Der majestätische, in mensuralen Schwerewirkungen pulsierende und von dissonanzstarken Ligierungen geschärfte Bewegungsstrom wird – auch in England – zur verbindlichen Kategorie für die Dignität des Stilbegriffs Motette erhoben; *majestas* und *gravitas* sind Schlüsselwörter der Stilbedeutung.

Bezeichnenderweise definiert Athanasius Kircher schon nicht mehr den Terminus „Motette", sondern den motettischen Stilbegriff (= III) selbst. Er behandelt ihn (*Musurgia universalis,* Rom 1650, Tom. I, lib. VII, p. 585) in dem Kapitel *De vario stylorum harmonicorum artificio,* worin neben dem motettischen Stil der kirchliche (*ecclesiasticus,* untergliedert in *Stylus ligatus* und *solutus*: ein- bzw. mehrstimmig), kanonische, „phantastische", madrigalische, „melismatische", theatralische u. a. (insgesamt neun Stiltypen) erörtert werden. In der Reihenfolge seiner Explikationen widerspiegeln sich die dem Systemganzen des Stilgefüges zugrunde liegenden Rangabstufungen. Stil besagt hier: *certa quaedam ratio & methodus, quae in diuersis melothesijs elucet.* Der spätmittelalterliche Strukturbegriff „motetus" besteht freilich auch für Kircher nicht mehr und die ursprüngliche Bedeutung seines Namens bleibt nach wie vor unbekannt. Man nennt dasjenige „motettisch", was an den aus dem 16. Jahrhundert als „Motette" überlieferten Werkschöpfungen dieses Namens wesensbestimmend erscheint und muß daher die Bezeichnung Motette mit der empirischen Wirklichkeit in Einklang bringen. Auch Kircher versichert den Leser der Majestät, Gravität und Varietät als Spezifika des motettischen Stils in Verbindung mit dem artificiellen Moment, das sich vornehmlich in dem kontrapunktischen Strukturprinzip der Fugen (= Imitationen) ausprägt. Die figurale Verlaufsgestalt der motettischen Polyphonie, wie sie von den niederländischen und niederländisch bestimmten italienischen und spanischen Meistern ausgebildet worden ist, wird bei Kircher hervorgehoben und als „floridus" charakterisiert. Bezeichnend für die Serenität des Motettenbegriffs im 17. Jahrhundert ist auch, daß Kircher in seiner Explikation wiederum nicht das Substantivum *Motectum* oder *Motetus*

u. ä. heranzieht, sondern das Adjetiv „motecticus", das lediglich dem Substantiv „Stylus" zugeordnet wird.

Motecticus stylus, est processus harmonicus, grauis, maiestate plenus, summa varietate floridus, nullo subiecto adstrictus; dicitur Motecticus, eo quod modus, siue tonus assumptus aliorum mistura sonorum eo artificio tegatur, vt varietate ingeniosa intricatus vix nisi in fine ratio toni dignoscatur. Ein Fortglimmen der Vorstellung „... motectam quasi modo tectam dici..." (s. o.)! Kircher muß, um seine Darlegungen überzeugend zu begründen, weit ausholen und einen Tatbestand nahezu schon konstruieren, denn die vermeintlichen Stammworte *modus* und *tectus* müssen einigermaßen sinnvoll miteinander verbunden werden. An anderer Stelle (op. cit., p. a316) nennt er als Kennzeichen des motettischen Stils die Vierstimmigkeit und verweist auf einige ältere und modernere Meister, von denen dieser Stil mustergültig vergegenwärtigt wird: *Cui verò stylum Motecticum quatuor vocum concordia prosequi animus est, is legat ex antiquis Orlandum di Lasso, Iosquinum, Arcadelt,... Praenestinum* [= Palestrina]; *ex modernis Ioannem Baptistam Grillum, Intermetum Gallum, Moralem, Surianum, Troianum, Nanninum, Cifram, aliosque innumeros.*

Der Stilbegriff Motette hat Verbindlichkeit gewonnen. In dem rhythmisch gewichtigen Strom und in der harmonischen Dichte (= gravitas) sieht noch Daniel Speer (1687) das Kennzeichen. Inzwischen jedoch sei der *geschwinde Tact* (¢) üblich geworden. Auch bei ihm ist der Stilbegriff „Motette" gemeint *(... eine Motetten Art...)*. Das Anschlußstreben des deutschen Barock bei dem kanonisierten Muster palestrinensischer Prägung und damit der stilgeschichtliche Rückversicherungsversuch bei einem approbierten Modellfall des 16. Jahrhunderts sind noch in der Spätzeit des deutschen Hochbarock offensichtlich. Die Mehrchörigkeit venezianischer Herkunft wird einbegriffen. D. Speer erklärt kurz und bündig:

Ist eine Motetten Art / so eine gravitätische Harmoni mit Abwechselung deß Texts / in etlichen Stimmen oder Chören / im mittelmässigen Tact, so aber jetziger Zeit im geschwinden Tact bräuchlich / und auf die mode Alabreve titulirt wird[1].

Und noch Buttstedt versichert *(UT, MI, SOL...*, Erfurt 1716, S. 62*)*:

Der Stylus Motecticus ist Majestätisch / prächtig / wird also genennet / weil sein Modus oder Tonus durch Vermischung anderer Sonen also künstlich verdeckt wird / daß man ihn nur am Ende erkennen kann.

Diese Erklärung ist der des Joh. Magirus inhaltsgleich: Die einheitsbildende Macht des latenten *Modus* (= Kirchentonart) kennzeichnet das Wesentliche dieses Stils und ist der Schlüssel seiner Benennung: Der Modus oder „Tonus" regiert das Ganze der Werkgestalt. Aber er erscheint kunstvoll umwoben, als ein verborgenes Strukturprinzip und Kraftzentrum, so daß er, von der Schlußbildung abgesehen, kaum herausgehört werden kann.

Der hier offen zutage tretende Stilbegriff Motette bleibt auch für den Schützschüler Christoph Bernhard verbindlich, wenn er im Rahmen seiner Stillehre erklärt, der Kontrapunkt könne auch gegliedert werden:

---

[1] *Grundrichtiger / kurtz / leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst /...*, Ulm 1687, S. 74.

... in Motetten, Concerten, Madrigalien, Canzonetten, Arien, Sonaten; etc. allein solches sind nicht sowohl Species des Contrapunktes als Themata der Componisten[1].

Vorbereitet findet sich der Stilbegriff Motette bereits in den entsprechenden Zuordnungen bei dem Magdeburger Cantor G. Dreßler (*Praecepta Musicae Poeticae,* Magdeburg 1563). Sie sind jedoch noch einem Denken verhaftet, das von den Kategorien der Kontrapunktspecies ausgeht (Divisio contrapunctus: 1. simplex, 2. fractus [= floridus], 3. coloratus). In diesem Zusammenhange ordnet Dreßler die (moderne Form der) Motette dem *contrapunctus coloratus* zu (hg. von B. Engelke, S. 218):

Quid est coloratus contrapunctus? Est qui harmoniam ex diversis notularum et signorum quantitatibus constitutam profert. Ad hanc partem referuntur Missae figurales et cantiones quae mutetae appellantur... et aliae cantiones miram diversitatem praeferentes.

In diesem Sinne ist auch der Motettenbegriff bei Heinrich Schütz zu verstehen[2]: Gesetzt im Kontrapunkt, im alten chorpolyphonen (Capell-)Stil mit dem prononcierten Hinweis *eigentlich zum Pulpet* (= Chorpult), wie es in der gewichtigen Vorrede heißt, nicht im generalbaßbegründeten „Stile moderno", der die folgenschwere Stilwandlung von der Liniengesetzlichkeit des 16. Jahrhunderts zur Klanggesetzlichkeit des Barockzeitalters besiegelt[3]. Der Stilbegriff Motette als eine abschnittweise durchimitierende Werkschöpfung für die (Sänger-)Kapelle ist bei Schütz erweitert durch die Hineinnahme einiger neuer technischer Errungenschaften, die das Überlieferungsbild des durchimitierenden Stils Lassus'scher Prägung durchsetzen, vor allem durch die Elemente des blockhaft-klanggruppenmäßigen[4], konzertierenden sowie des textdarstellenden und affektgeladenen Prinzips, das seit Lassus wesentlich gesteigert wurde: durch eine bis zu visionärer Größe und ekstatischer Wucht ausgreifende Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren. Über die abschnittweise Durchimitation hinaus ist für den mustergültigen Motetten-Typus des Lassus bereits von Dreßler (1563) die starke Textbezogenheit als stilbestimmende Komponente hervorgehoben worden. Die musikalisch-rhetorischen Figuren vermögen den Text über die deklamatorische Ausformung hinaus deskriptiv (bildhaft) oder affektiv sinnentsprechend darzustellen. Schaupracht des Klangbildes und zwingende Affektwirkung erobern das bisherige Erfahrungsfeld, das seither mit „Motette" chiffriert worden ist.

Noch bevor von einem *Stilus motecticus* gesprochen wird, nennt Dreßler vier verschiedene Stufen *(multa sunt genera),* deren vierte und geschichtlich

---

[1] *Tractatus compositionis augmentatus, in: Die Kompositionslehre H. Schützens in d. Fassung seines Schülers Chr. Bernhard,* hg. v. J. M. Müller-Blattau, Leipzig 1926, S. 42.

[2] Z. B. die Motetten der *Geistlichen Chor-Music* 1648.

[3] Auch in seinen *Psalmen Davids* (1619) unterscheidet Schütz stilistisch zwischen der chorpolyphon angelegten Motette und den mit solistischen Partien durchsetzten *Concerti.*

[4] Unmittelbare Nähe zur Doppelchörigkeit.

jüngste den vorbildlichen Motetten-Typus repräsentiert, wie er dann im 17. Jahrhundert die Grundlage des Stilbegriffs Motette bildet:

1. Josquin u. a.: *qui ex fugis extruunt harmonias, sed eorum cantiones quatuor sunt nudae,* 2. Isaac, [Senfl] u. a.: *qui contrapuncto fracto maxime excellunt,* 3. Gombert, Clemens u. a.: *Horum cantiones non ex nudis sed ex plenis fugis constituuntur...,* 4. Lassus: *qui omnes suavitate antecellere videtur. Hic ad fugas ubique se alligare non patitur sed praecipue suavitatis est studiosus et verbis Harmoniam apte et convenienter suaper decorum applicat* (ib. 249 f.).

Damit verweist Dreßler auf die Rhetorik als treibendes und sinnstiftendes Ferment. Aus dem Vollbesitz eines Arsenals musikalisch-rhetorischer Figuren wird ein sinngefügtes und bedeutungsbeschwertes Verlaufsgeschehen gewonnen, das die tektonischen Aufbauwerte der Imitationstechnik einem neuen Stilwillen unterwirft. Um die Motette im 17. Jahrhundert als „Stilus motecticus" auch gleichzeitig abzuheben gegen das Madrigal und seinen Stil, in dessen unmittelbare Nähe sie damit – besonders jedoch durch die Aufnahme stark chromatischer Züge – rückt, stellen die Theoretiker im Barockzeitalter als gleichsam normatives Kennzeichen und stilistisches Regulativ der Motette und des „Stilus motecticus" die abschnittweise Durchimitation, d. h. die Vorrangstellung des kontrapunktischen und modal bestimmten Fugenprinzips in ihren Definitionen heraus, ohne dabei auf die Textdarstellung ausdrücklich hinzuweisen. Terminologisch und im Sinne des Stilbegriffs „korrekt" verfahren daher diejenigen Komponisten, die geistlich textierte, mehrstimmig-polyphone Musik, deren stilistische Beschaffenheit sich zu weit vom „Motettischen" entfernt (Chromatik, freie Dissonanzenbehandlung usw.) und in den Stilbereich des Madrigals gerät, nicht Motette nennen, sondern „geistliches Madrigal" (*Madrigale spirituale,* gegen 1600). Der motettische Gattungsbegriff allein genügt diesen Komponisten nicht, um die Bezeichnung Motette für solche Werke zu rechtfertigen, welche die Grenzen des Stilbegriffs Motette überschreiten.

Neben diesen durchimitierenden Motetten-Typus als Stilbegriff treten zwei weitere Motetten-Typen: die im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert ausgebildete mehrchörige Motette und, etwa von 1600 an, die solistische, von der Einstimmigkeit mit Generalbaßfundament ausgehende zur 2-, 3-, 4- (und mehr-)stimmigkeit erweiterte konzertierende Motette (*Motetti Concertati,* Praetorius, a. a. O., S. 21), die wiederum beide einander durchdringen, indem das konzertierende Prinzip die mehrchörige Technik durchsetzt *(vff etliche vnterschiedene Chor gerichtet. . ., und die VocalStimmen gleichsam darinnen mit einander concertiren,* Praetorius S. 22) und die in Giovanni Gabrieli ihren ersten, großen und geschichtlich bedeutenden Repräsentanten findet. Diese Motetten-Typen nehmen besonders von Venedig und Rom ihren Ausgang. Theoretische Erklärungen, vornehmlich für die konzertierende geringstimmige („monodische") Motette, lassen sich bislang nicht beibringen. Was zu der Benennung Motette geführt hat, liegt in dem Gattungsbegriff begründet: Motette ist

Musik auf geistliche Texte; die mehrstimmig-polyphone, fugenreiche Motette, der „Stilus motecticus" wird zunächst von konzertierenden Elementen durchsetzt, wie bei G. Gabrieli, und die Zahl der Singstimmen wird unter dem Druck der generalbaßgestützten Monodie schließlich bis zur Einstimmigkeit abgebaut, wobei der übrige Teil des harmonischen Geschehens von den Generalbaß-Instrumenten (Fundament-Instrumente) übernommen wird. Was noch bleibt, ist die Gattungsbestimmtheit: Der Komponist verfertigt Werke über einen geistlichen Text, wie es die großen vorbildlichen Motettenmeister des 16. Jahrhunderts taten, – nur mit veränderten, neuen technischen Mitteln. Damit hat man sich am weitesten entfernt von dem, was „Motette" ursprünglich gewesen ist, und auch von dem, was die erwähnten gleichzeitigen – besonders in der deutschen Musiklehre getätigten – Versuche angeht, die für den Terminus Motette neuartig beinhaltende Erklärungen zu finden versuchen. – Bezeichnenderweise sind es vornehmlich italienische Musiker, die auf Grund des geistlichen Textvorwurfs den Terminus Motette in völliger Abweichung von dem gleichzeitig formulierten Stilbegriff Motette unbekümmert beibehalten und anwenden, – allein also gerechtfertigt durch das Bestehen des rangsichernden Gattungsbegriffes (II, s. o.), – deutlich genug demgegenüber die erwähnten Abgrenzungsvorschläge von Motette und Concerto in Deutschland (etwa bei Praetorius), die – vergeblich – darauf abzielen, den Stilbegriff Motette als altverbrieftes Richtmaß zu erhalten. – So kann man, vornehmlich bei venezianischen und römischen Meistern, folgende Bezeichnungen lesen[1]:

Motetti passegiate a una voce (Kapsberger, 1612); *Motetti a una voce* (Marinoni 1614); *Motetti a Tenore solo, con Choro a 6 voci, ed echo* (Monteverdi, in einer Sammlung: Venedig 1610); *Motetti a 5 voci in concerto* (Donati, Venedig 1616, 1629); *Motetti concertati a 1, 2, 3, et 4 voci per cantare nell'organo* (O. Borono, Venedig 1716); *Motetti concertati a 5 e 7 voci* (Donati, Venedig 1618); *Motetti per concertare* (2–8st., Giov. Battista, 1626); *Motetti concertati alla moderna con il B. C. ... a 2, 3, 4 & 5 voci* (Pater Serafino Cantone, Venedig 1625); *Motetti a la voce sola* (Ignazio Donati, Venedig 1634, 1636); *Motetti a 6 et 8 voci per concertarsi nell'Organo et altri strumenti* (G. Battista, 1643); *Motetti concertati a 1, 2, 3 e 4 voci* (Gaspero Casali, Venedig 1643); *Motetti a due e tre voci* (D. Natale Monteferrato, Venedig 1655); *Motetti a due e tre voci* (M. Neri, Venedig 1664); *Motetti a canto solo, con Viol per ogni solenità* (F. A. Bonporti, Venedig 1701).

Es sind die italienischen Frühbarockmeister, die den Stilbegriff „Motette" überziehen. Aber nicht nur einstimmige Generalbaß-Motetten entstehen im italienischen Frühbarock. Auch die mehrstimmige Praxis erblüht, jedoch mit entschiedenen Impulsen monodischer Linienbildung[2]. Ihre solistisch-gesti-

[1] Die genannten Motettensammlungen sind sämtlich mit Generalbaßfundament versehen.

[2] Die ältesten 1- bis 2st. Motetten von G. Fr. Anerio (Proben bei Haberl, KmJb I, 1886) sind noch der polyphon-kontrapunktischen Denkform verpflichtet. Mustergültig sind die konzertierenden Motetten Carissimis, in denen solistische und chorische Partien (sogar Chorritornelle) gegeneinandergespannt werden oder die Kompositionen von V. Mazzocchi (gedruckt 1647).

kulierende Spannkraft wird oft mit blockhaften und figuralen Chorabschnitten verknüpft, wobei eine magische Klangfarbenantithetik zwischen Solo und Tutti das Verlaufsgeschehen als treibende Kraft durchherrscht. Der konzertierende Motettentypus erwächst zu einer neuen Größenordnung. Und es sind gerade die italienischen Musiker, die den Grund des neuen barocken Stilidioms ausloten. Häufig erscheint auf den Titelblättern – wie bereits dargelegt – der prädikative Vermerk *Motetti concertati* (z.B. . . .a *due e tre voci* von D. Natale Monteferrato, 1655, oder etwa: *Motetti concertati a 5,6* von I. Donati, 1618, insbesondere bei Giov. Rovetta, dem Amtsnachfolger Cl. Monteverdis zu S. Marco in Venedig). Eine der zukunftsmächtigsten Errungenschaften des Barock ist der konzertierende Stil. Er durchfurcht und zersprengt das einheitliche Satzbild der Renaissance-Motette. Das feinfädig verknotete Netzwerk der polyphonen Motettenkunst wird zerrissen und das Satzgefüge erscheint gleichzeitig aufgeladen mit neuartigen Spannkräften. Es ist das konzertierende Stilprinzip, das sich seine Machtstellung erobert und sich zu einer ständig intervenierenden Instanz aufwirft. Den in diesen Benennungen „Motette" einzig und allein noch erhaltenen Gattungsbegriff, der auf die Stilgegebenheiten des „Motettischen" verzichten kann, vernimmt man auch in einem Werktitel bei Giov. Battista Bonometti (1603): *Melodiae sacrae quas vulgo Motectas appellunt.*

Daneben hält sich der Stilbegriff Motette, besonders in Deutschland, bis ins 18. Jahrhundert, verbunden mit den tragenden Brücken des Gattungsbegriffs: Die Definition des Janowka[1] stellt Schwere und Gewichtigkeit, das Schöne und Vollklingende in der polyphonen Satzkunst der Motette heraus, was bestimmt wird durch den (meist) konstitutiven Strukturzwang kunstgerecht verfertigter Fugen, die der Motette als Schmuck dienen. Die durchimitierende Satztechnik ist es auch hier wieder, die das Gesamtbild des musikalischen Bewegungsgefüges strukturklärend gliedert:

Motetum, aut Modeta est pulcher gravis, & plenè resonans cantus specialibus, & artificiosis plerumque Fugis ornatus.

Auch Janowka kennt den Stilbegriff Motette, den motettischen Stil, über den der Leser unter dem Stichwort „Stil" nachschlagen muß *(Motecticus stylus, vide sub dictione: stylus).* Er behandelt ihn dort im Anschluß bei Kircher (1650) an dritter Stelle. An erster Stelle steht die Erklärung des „Stilus ecclesiasticus" (in Meßgesängen, Hymnen, Antiphonen, Gradualien), dem folgt der (strenge) „Stilus canonicus" und darauf der „Stilus motecticus", dessen musikalisches Verlaufsgeschehen an kein Subjekt (Thema) gebunden ist. Die Definition ist wörtlich von Kircher (s. o.) übernommen.

Der italienische Komponist, Musiktheoretiker und Kirchenkapellmeister Angelo Berardi[2] bewältigt (1681) im Rahmen seiner systematisch angelegten

[1] *Clavis ad Thesaurum Magnae artis Musicae,* Prag 1701, S. 79.
[2] *Ragionamenti musicali* (Dialogo III°, S. 133ff.), Bologna 1681.

Stillehre den verhäkelten Sachverhalt, in den der Motetten-Begriff seit 1600 geraten ist. Die Musik gliedert sich in drei Stilsphären (Gattungen): in Kirchenstil, Kammerstil, Theaterstil[2]. Im Zusammenhang des *Stile da Chiesa* erscheint „Motette" dreimal: zunächst (1.) die mehrstimmige Motette[3] (neben Messe und Psalm) im alten Stil, d. h. im kontrapunktisch ausgearbeiteten Satz der Altmeister des 16. Jahrhunderts (stilus gravis, stilus antiquus; Berardi: *more vetero*). Als Muster nennt Berardi einen Giov. Murore, Morales, Josquin, Willaert, Palestrina[4]. Es ist die Motette im chorpolyphonen Capellstil. – Sodann (2., im 3. Unterabschnitt) erscheint Motette neben den mehrstimmigen Stilprägungen von Psalm und Messe unter den Werkformen *à più voci concertate con gl' Instrumenti*. Genannt werden Sarti, Scacchi (= Berardis Lehrer), Cossonio u. a., – ausgewiesene *Compositori moderni*. Berardi meint die mehrstimmige Motette, wie sie sich seit dem venetianischen Frühbarock eines G. Gabrieli europäische Ranghöhe gesichert hat: die Motette des mehrstimmigen konzertierenden Stiltypus (Chor-Tutti + solistische Partien; vgl. Praetorius, 1619: *Capella – Concertat-Stimmen*). – Schließlich (3.) erscheint Motette im Zusammenhang des Kirchenstils ein drittes Mal *(Quarto modo)* im Verein mit den *Concertini alla moderna, cioè Dialoghi, ..., Musiche da Oratorio*[5]; Berardi verweist auf das Vorbild eines Carissimi, Bicilli, Melani und Giuseppe Corsi Celano und meint die ausschließlich mit geringer Stimmzahl besetzte Solo-Motette italienischer Barockprägung. – In allen drei Spielarten ist der Gattungsbegriff (= II; Tinctoris: *materia... divina*) verbindlich, wenngleich die stilistische (technische) Beschaffenheit dreifach differenziert ist –, ein Sachverhalt, dem sich ein Praetorius schon gegenübergestellt sah. – Die Situation hat sich geklärt. Man schreibt das Jahr 1681. Berardis systematische Zuweisungen führen in ihrem begrifflichen Aussagewert meilenweit über den nahezu bekenntnishaften Versuch eines Praetorius hinaus. Was Praetorius bereits vorfand und mit was er sich synkretistisch auseinanderzusetzen versuchte – nämlich mit dem Schwanken des verbrieften Motetten-Begriffs altehrwürdiger Prägung –, das ist hier in Form erkenntniskritischer Zuweisungen bewältigt. Der Scacchi-Schüler Berardi erfaßt und bezwingt den mittlerweile in zahlreiche Stilsphären aufgefächerten Motetten-Begriff des Barock auf seiner wahrhaft europäischen Rangstufe im Rahmen einer stabilen und haarfeinen Systematik.

Aber noch 1706 liefert Fr. Erh. Niedt mit seiner knappen Begriffsbestimmung einen Beleg für die Strahlkraft, die das geschichtliche Hinterland des 16. Jahrhunderts wenigstens theoretisch noch auf den deutschen Barock ausübt: *Motetti, ein* CHOR*Stücke ohne concertiren der Stimmen,* (*Handleitung zur*

---

[2] ...*Trè sono gli stili nella Musica, da Chiesa, da Camera, e da Teatro.*
[3] ... *Motetti à più voci...*
[4] ...*diuino Palestrina* (ebda. S. 133).
[5] Ebda. S. 134.

Variation..., Hamburg 1706). Freilich ist Niedt keine musikgeschichtlich so aufragende Gestalt, als daß man diesem Satz den Rang verpflichtender Gültigkeit für die deutschen oder gar für die europäischen Verhältnisse zumuten darf. Auch fehlt seiner Definition jede Spur von Originalität. Hier sind die gewichtigen Gedankengänge von Praetorius eingeschliffen. Berardi wußte schon 1681 zu einer systematisch weit rückhaltloseren und sachentsprechenderen Entfaltung des Motettenbegriffs vorzustoßen. Man muß die unvertauschbaren Gewichtslagen erkennen: Bei Praetorius bedrängt den Leser die Wucht der Überzeugung. Er ist um eine strenge Grenzwacht der Stilsphären bemüht. Faszinierend erscheint das Aufgebot, den überkommenen Stilbegriff „Motette" mit Ewigkeitswerten zu verbinden. Berardi hingegen skelettiert die Problematik des Motettenbegriffs aus dem Felde der Distanz. Mühelos wird er fertig mit den Schwierigkeiten, die der Stoff bietet. Niedt endlich offeriert eine Schulweisheit. Sein sachlicher Beitrag ist wirkungsarm und träge. „Motette" deckt bei ihm nur eine Seite der an der Oberfläche haftenden Erscheinung. Aber immerhin wird durch Niedt noch zu Beginn des Spätbarock das Festhalten am traditionsbeschwerten Stilbegriff des 16. Jahrhunderts bestätigt.

Eine ausführliche Erklärung der Motette gibt Joh. Gottfr. Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* (Leipzig 1732, S. 424). Sie schließt sich im wesentlichen den letzgenannten Erläuterungen des 17. Jahrhunderts an und erklärt den Stilbegriff der (durchimitierenden) Motette. Die bisher vorgebrachten Charakterisierungen werden noch um einige weitere bereichert, vor allem durch den Hinweis, daß der Motette biblische Texte zugrunde liegen. Dazu kommen mannigfache Bestimmungen aufführungstechnischer Art. Weiterhin begegnen im 18. Jahrhundert erstmals Informationen, die den ursprünglichen Sinn des Terminus „Motette" treffen und dessen geschichtliche Herkunft erhellen, ohne daß jedoch – über die etymologische Entdeckung hinaus – damit eine wirkliche Kenntnis des spätmittelalterlichen Strukturbegriffs (I) Motette verbunden wäre. Auch die Stilgröße des konzertierenden Typus der Motette, wie ihn die Italiener das 17. Jahrhundert hindurch pflegten, durchschimmert die Darlegungen Walthers. Alles in allem besteht sein Artikel „Motette" aus mehreren, ihrem Ansatz nach sehr heterogenen Erklärungsansätzen. Er ist breit und vielheitlich und zeigt (im Gegensatz zu den knappen mittelalterlichen Definitionen), wie weitschichtig und vage der Motettenbegriff inzwischen geworden ist:

Motetto, plur. Motetti [ital.] Motet, plur. Motets [gall.]. Andere schreiben: Motteto; noch andere Moteto; Lateinisch: Motettus oder Mottetus, Motetus, Motectum, Moteta &c., – dann folgt die Definition: *Moteta &c. ist eigentlich eine mit Fugen und Imitationibus starck ausgeschmückte, und über einen Biblischen Spruch bloß zum Singen ohne Instrumente (den General-Baß ausgenommen) verfertigte musicalische Composition; doch können die Sing-Stimmen auch mit allerhand Instrumenten besetzt und verstärkt werden.*

Diese Definition ist dem Stilbegriff Motette verpflichtet. Sie wird dann jedoch erweitert in Richtung der konzertierenden Motettenform des Barock, die sich aus vokalen und instrumentalen Teilen zusammensetzt:

Ja die Ausländer extendiren nunmehro die Bedeutung dieses termini: Motetto, auch auf eine solche geistliche Composition, deren Text lateinisch, aus Arien und Recitativ bestehet, und worzu noch verschiedene Instrumente, mit à parten Melodien abwechselnd, gesetzt sind; wie, unter andern, aus des Gio. Batt. Allegri erstem Wercke zu ersehen.

Die darauffolgenden etymologischen Erklärungen sind bunt und stellen einige sehr unterschiedliche Darlegungen mehrerer Autoren rekapitulierend nebeneinander, deren jede für sich genommen für die geschichtliche Erscheinungsform der Motette des Barock Bezeichnendes festhält:

Anlangend die Etymologie dieses termini; so deriviren ihn einige vom lateinischen Wort: motus, weil dergleichen Composition in steter Bewegung ist, und immer (wie bereits gesagt worden) eine Fuge und imitation nach der andern anfangen, durch alle Stimmen ausführen, und anbringen soll; die Rückführung des Wortes auf *motus* ist dem Sinne nach ähnlich derjenigen des Lippius („MOTETA a motando"; s. o.); *andere von mutare, verändern* (vgl. das von Praetorius im Zusammenhang mit Phil. de Monte Gesagte); *und noch andere, vom Italiänischen motto, und Frantzösischen Mot, so ein Wort, item etliche Worte, Zeilen, oder einen Spruch bedeuten, und vom alten lateinischen Worte Muttum, welches gleichfalls ein Wort geheissen, herkommen.*

Diese in die Nähe des ursprünglichen Sinnbereichs führende Erklärung wird jedoch, wie sogleich aus der Fortsetzung bei Walther sichtbar ist, nicht aus der Kenntnis des Strukturbegriffs (I) Motette im ursprünglichen Sinne gewonnen, sondern sie bezieht sich allgemein auf das dem Stilbegriff der Motette des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in wachsendem Maße eigentümliche Phänomen der engen Wortbezogenheit und der Textdarstellung: *Denn, bey dem Festo*[1] *bedeutet mutire so viel, als loqui, reden;* Walther versichert sich der Richtigkeit seiner Darlegungen bei Ménage (Dictionnaire Etymologique, Artikel *Mot*) und vermutet mit Verweis auf den Katalog des Praetorius, daß von diesem Worte die verschiedenen Schreibarten hergekommen sein mögen.

Für die formbunten Motetten J. S. Bachs ist der Stilbegriff des 17. Jahrhunderts nicht mehr verbindlich, – oder nur in ganz geringem Maße und in stark ausgeweiteter Form: Anstelle der „Fugen" (Imitationen) tritt die spätbarocke Fuge; die mehrstimmig-polyphone Schreibart ist weitgehend geblieben. Der Stilbegriff ist eigentlich nur noch erhalten, insofern die Motette einen mehrstimmigen, chorpolyphonen Aufbau hat ohne ein eigenwertiges instrumentales Gegengewicht[2] wie etwa bei der Kantate. Verpflichtend für Bach und seine Zeitgenossen ist jedoch der Gattungsbegriff Motette.

Das Barockzeitalter geht zu Ende. Die grundstürzenden Veränderungen des Epochenumbruchs bemächtigen sich auch des Stilbegriffs Motette. Mattheson bricht den Stab über ihn, indem er seine Kernbedeutung erweitert. Anstelle des artistischen Prinzips im Barock tritt allmählich das ästhetische. Ausführlich sind die kenntnisreichen Erklärungen von Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister,* Hamburg 1739). Das Erregende an ihnen, das in der musikgeschichtlichen Situation am Ausgange des Barockzeitalters Aktuelle und für die neuartige Ästhetik eines aufklärerischen Rationalismus Bezeichnende liegt in der kritischen Stellungnahme, die erstmals Mattheson mit der

---

[1] Constanzo Festa (geb. ca. 1480, gest. 1545).

[2] Statt dessen die colla-parte-Praxis; s. o. J. G. Walther.

bei ihm berüchtigten Schärfe dem Stilbegriff der (durchimitierenden) Motette gegenüber bezieht. Der rationalistische Infekt bei Mattheson führt zur prinzipiellen Gefährdung und überdies zum Sturz eines Begriffsgefüges, innerhalb dessen die motettische Stilbildung ihren altehrwürdigen Stellenwert hatte behaupten können. Die Epoche des musikalischen Barock ist in ihren äußeren Stilmerkmalen noch festgehalten. Ihr traditionsbebürdeter und symbolmächtiger Grundzug jedoch wird kritisch verfemt. Der sarkastische Publizist bewahrt vieles, indem er es umkehrt oder retouchiert. Was dem Barockzeitalter hoch und heilig gewesen, wird plötzlich zur schieläugigen Grimasse. Die abfälligen Äußerungen über alles dem motettischen Stilbegriff wesenseigene machen sich sogar in dem Aussagecharakter der Definition „Motette" bemerkbar. Der Protest richtet sich vor allem gegen den von Fugen (Imitationen) bestimmten, spezifisch konstruktiv-tektonischen Charakter des motettischen Stils. Das, was einst als „schön" gegolten hat („pulcher": Kircher, Janowka; „bona": Praetorius, s. o., unter Berufung auf Philippe de Monte), nämlich das Kunstgerechte und, was vor allem im fugenmäßigen Aufbau liegt: das Künstliche („artificiosè": Lippius, Petrejus, Praetorius ⟨„majori industria & artificio"⟩, Kircher, Janowka ⟨S. 79⟩ u. a.), das als „schmuckvoll" verstanden wurde („ornatus": z. B. Janowka; „ausgeschmückt": Walther) wird als „künstlich", im negativen Sinne des Wortes, als gekünstelt bewertet und gegen das neu erkannte „natürliche" Prinzip ausgespielt.

Mattheson schreibt im *Vollkommenen Capellmeister* (II. Theil, 13. Cap., § 71, S. 222): *Die Motetti, welches gewisse, mit lauter Fugen und Nachahmungen angefüllte, und über einen kurtzen biblischen Spruch mühsam ausgearbeitete vielstimmige Sing-Stücke sind* („mühsam" hier pejorativ ausgemünzt, – einst – etwa bei Praetorius – „industria"[1] in positivem Sinne).

Die profilierten Erklärungen der Motette finden – wie bei Kircher (1650) und Janowka (1700) – ihren systematischen Ort in der Lehre von den Stilarten (10. Cap.) unter dem *Kirchen-Styl* (§§ 34ff., speziell §§ 39ff.); der gattungsmäßige Zusammenhang, wie er seit der Definition des Tinctoris verbindlich wurde, ist bei Mattheson bewahrt geblieben: *Itzund erstreckt sich die Bedeutung des Moteten-Styls fast auf alle, vorzüglich* [Tinctoris: „frequentius"] *aber auf lateinische Kirchen-Stücke* [Tinctoris: „divina materia"] *in ungebundener Rede* [= Prosa] *überhaupt: indem wol gantze lange Psalmen, von Ort zu Ende, nach dieser Art, mit beständigem Fugiren... durchgearbeitet worden* (I. Theil, 10. Cap., § 48, S. 76).

Stilistisch das ragende Vorbild ist Lassus *(Orlando und sein Gelichter* [!], S. 377); Mattheson sagt: *Wollen wir... betrachten, was der Moteten-Styl für Eigenschafften habe, so darf man nur Hammerschmidts, und seines gleichen, Wercke zur Hand nehmen. Ich will dieses aber gar nicht spöttisch gesagt, vielweniger damit zu verstehen gegeben haben, als ob etwa nicht viel schönes, absonderlich in Ansehung der Vollstimmigkeit, in mancher Motete von diesem ehmahls berühmten Mann, von Orlando Lasso und andern, enthalten, auch kan ich nicht leugnen, daß noch bis itzo vieles daraus zu lernen sey* (S. 74). *Allein die itzigen Zeiten lassen dergleichen Schreib-Arten, in ihrem ehmaligen Zusammenhange, nicht mehr zu* (§ 41, S. 75).

Dann wird die Eigenschaft, in der C. Festa (nach J. G. Walther, *Lex.*) das Cha-

[1] Vgl. bereits den noch bis um 1700 zitierten VENCESLAUS PHILOMATHES, *Musicorum libri IV*, Wien 1512 (lib. IV), oder schließlich J. S. BACH, der sein Können als Ergebnis unermüdlichen Fleißes verstand.

rakteristikum der Motette sah, nämlich die Textbezogenheit, von der der Terminus auch hergeleitet sei (s. o.), als unzureichend verworfen im Vergleich zu dem neuen expressiven und natürlich-melodischen (nicht „künstlichen") Stil. Dieser vermag den Text in einer ausdrucksgesättigten Weise darzubieten im Unterschied zu der polyphonen Gleichzeitigkeit eines texttragenden und affektdarstellenden Stimmgefüges. Es sind ähnliche Ausstellungen, wie sie um 1600 die Wortführer der Florentiner Camerata am motettischen „stile antico" vornahmen, gegen den sie ihren „stile nuovo" ausspielten. Mattheson schreibt:

Es litte sowol der Wort-Verstand, d. i. der Sinn des Textes, als auch die rechte, natürliche Führung einer angenehmen Melodie, bey diesem Moteten-Styl gar zu sehr. Sonst läßt er viel buntes, verbrämtes [1], *mit Fugen, Allabreven, Contrapuncten u. s. w. durchwircktes künstliches Wesen zu, dabey jedoch nur wenig Worte zum Grunde geleget werden: so daß er auch daher vermuthlich den Nahmen bekommen hat, nehmlich von dem welschen Motto, so ein Wort* [Verweis auf Brossard] *bedeutet; nicht aber, wie Kircher mit schlechter Urtheils-Krafft lehret, vom bedecken, motecticus a tegendo, weil er mit lauter Künsten bedeckt ist. Andrer ungereimter Herleitungen zu geschweigen* (§ 41, S. 75).

Der Motettenstil versagt vor der Aufgabe, die Leidenschaften und „Gemütsbewegungen" mit hinreichender Deutlichkeit auszudrücken. Scacchi, so erklärt Mattheson (§ 42, S. 75), habe darauf hingewiesen, daß der Motettenstil die Mitte halte zwischen dem Stil der Schaubühne und dem der Kammer, *ingleichen daß man bey den Italiänern seiner Zeiten* [= 17. Jh.] *die Moteten-Art in den Oratorien zu gebrauchen pflegte. Unsre heutige Oratorien aber haben keine Spur davon. Die Verwunderung, den Schmertz und andre Gemüths-Bewegungen hat der Moteten-Styl ausdrücken sollen; und er ist doch, wegen Abgangs einer edlen Einfalt und nothwendigen Deutlichkeit, gewißlich am allerunbequemsten dazu* (§ 43).

Anstelle der expressiven Möglichkeiten, die „Gemüths-Bewegungen" im Sinne Matthesons „auszudrücken", steht im Motettenstil die konstruktive Gefügekraft der Fugen, die ihren musikgeschichtlich aktuellen Stellenwert eingebüßt haben. Sie sind es, die das Hören der Motette gerade unerträglich machen: *Fugen sind gerne zu leiden und wol zu hören; aber ein gantzes Werck von lauter Fugen hat keinen Nachdruck* [= „Emphase", Ausdruckskraft], *sondern ist eckelhafft: und aus solchen Fugen, oder Fugenmäßigen Sätzen* [gemeint sind die Imitationsabschnitte] *bestunden die ehmaligen Moteten, ohne Instrumente, ohne GeneralBaß* (§ 44, S. 75).

Der Künstlichkeit *(die grösseste Kunst,* § 50, S. 78*)* der Motette tritt eine neue „Natürlichkeit" entgegen. Das Stilstreben richtet sich auf eine vernehmliche, im Hören erfaßbare musikalische Gestaltung des Textes, die Sinn- und Affektgehalt zum Ausdruck zu bringen vermag. Wir stehen dicht vor jenem ästhetischen Spannungsgipfel, auf dem Diderot und – in modifizierter Form – Rousseau die Phantasie verabsolutieren, die Bezirke affekttypischer Darstellungsnormen entgrenzen und damit den programmatischen Anspruch einer schöpferischen Selbstkundgabe des subjektiven Innenraums stellen werden [2]. – Bei Mattheson liest man weiter: *Aber Kunst ist nicht Natur. Wenn dieser Styl* [= Motettenstil] *dahin gedeien könnte, daß er die Leidenschafften und den wahren Sinn der Worte ausdrückte, so wäre seines gleichen nicht, und die Halbgelehrten sollten sich die Finger bald daran verbrennen.*

Im 13. Cap. „Von den Gattungen und Abzeichen der Melodien" finden sich (§ 71 ff.) haarscharfe Bemerkungen zum Stilbegriff Motette (oder „Capell-Styl", vgl. II. Theil, 13. Cap., § 74, S. 222), besonders zu dessen – freilich negativer – Beurteilung. Die neue Geschmacksrichtung im Melodischen fehlt im Bereich der überkommenen Motette gänzlich. Der Melodiegestalt fehlt das kantable und expressive Element, das die rational-affektiven und architektonischen Aufbauwerte des Barock zugunsten einer empfindsamen und zugleich vernünftigen Stilhaltung aufkündigt:

---

[1] *verbrämt:* ein Charakteristikum für die Überladenheit des Spätbarockstils; vgl. Mattheson, Scheibe, Koch *(Lexikon)*.

[2] Dazu: H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik,* rowohlts deutsche enzyklopädie, Bd. 25, Hamburg 1956, S. 17f.

Bey solchen Moteten ... Da war keine Leidenschafft oder Gemüths-Bewegung auf viel Meilweges zu sehen; keine Einschnitte in der Klang-Rede, ja vielmehr Abschnitte in der Mitte eines Worts mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein Paar offt wenig oder nichts bedeutende Wörter, als: Salve, Regina Misericordiae u. d. g. Dennoch waren es nicht einmahl lauter ordentliche Fugen; sondern mehrentheils nur schlechte [= schlichte] *Nachahmungen* [Imitationen im Sinne d. 16. Jahrhunderts], *da eine Stimme die andre gleichsam äffete; und mit solcher Einfalt noch ein grosses Wesen machte* (S. 222, § 72).

Mattheson legt einige Beispiele vor (S. 222, § 72) und faßt das Ergebnis zusammen mit den Worten: *kein Verstand: keine Melodie; keine Gemüths-Bewegung; keine Einschnitte!* Die Ursache dieses Übelstandes liegt, ihm zufolge, in der technischen Handhabe normierter Stilprägungen, und zwar in dem beständigen *Arbeiten in den alten Wercken des Pränestins* (§ 75)[1], der als Vorbild dieses kanonisierten Motettenstils gilt. Verworfen wird der tektonische Strukturcharakter gleichwertiger Stimmen, wobei deren keine vor der anderen hervorragt, sondern alle im gleichen Maße hervorragen, womit Mattheson den kontrapunktisch durchgearbeiteten und konstruktiven Gefügewert des Capellstils anprangert: ... *so wie das Hauptbild in einem Gemählde, welches keinem Menschen gefallen, noch der Natur gemäß seyn kan, wenn alle Posituren darin von gleicher Ausarbeitung sind* (§ 75).

Mattheson kommt dann auf die französische Motette zu sprechen, für die nur der Gattungsbegriff verbindlich ist, während der Stilbegriff keine verpflichtende Bedeutung mehr hat. Der neuere französische Motetten-Typus, der auf jene Strenge kontrapunktischer Gleichwertigkeit der Stimmen verzichtet, wie sie der „Stylus motecticus" vergegenwärtigt, rückt den Idealen Matthesons schon näher. Denn Mattheson kennt und schätzt die französische Musikästhetik:

Die heutigen Frantzosen nennen zwar noch bis diese Stunde alle ihre Kirchen-Stücke, fast ohne Unterschied, ‚des Motets': Man kan ihnen auch solche Freiheit gerne gönnen: wiewol die Unwissenheit in der Benennung eines Dinges keinen übel gegründeten Argwohn gibt, daß man auch das Ding oder die Sache selbst nicht recht kenne oder verstehe ... Allein die Einrichtung der Frantzösischen so genannten Motets ist doch anitzo etwas besser, als sie vor Alters war: Denn es kommen gar offt Abwechselungen darin vor, da nehmlich die eine oder andre ausnehmende Stimme sich etwa allein hören läst und concertirt (§ 76). *Doch aber höchstnöthig sey; dieselbe allenfals mit der Concerten-Art durchzuflechten, und dem Wort-Verstande oder der Vernunfft in keinem Stücke zu nahe zu treten, wenns auch die beste Fuge von der Welt kosten sollte* (§ 77). – Zur Aufführungspraxis bemerkt Mattheson, daß ... *man in den jüngeren Zeiten nicht nur den General-Baß zugelassen, sondern auch eben dasjenige, was die Stimmen singen, durch allerhand Instrumente verstärcket, und mit zu spielen für gut erachtet hat* (§ 44, S. 75).

Die Instrumentisten jedoch beschränken sich auf die Reproduktion der „res facta". Sie spielen unverziert, im Unterschied zu den gleichzeitig wirkenden Sängern: *Doch machen hiebey die Spielende keine Note mehr, anders, oder weniger, als die Sänger, welches wesentlicher Umstand der Moteten ist* (§ 44, S. 75).

Der Generalbaß gehört nach Mattheson zur neueren Aufführungspraxis der Motette im Vergleich mit ihrer älteren Ausführung:

Man wuste bey den Moteten anfänglich von keinem Instrumente, ausser der Orgel ... und die blieb auch offt aus (§ 72, S. 222)[2].

---

[1] D. h. des Stilus antiquus oder Stilus gravis.

[2] Vgl. die Motettendefinition bei F. E. Niedt, *Musicalische Handleitung / Anderer Theil / Von der Variation deß General-Basses, Hamburg* 1721 (– 2. Aufl.: „verbessert/vermehret ..." durch J. Mattheson), S. 112: *Moletti sind Kirchenstücke / die von Alters ohne Instrumente gemacht wurden* (mit einem Verweis auf M. Ich. Fuhrmann, *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree [– Berlin] 1706, ferner auf Brossard und Mattheson). – Zu Niedts Motettendefinition von 1706 vgl. S. 366 f.

Mehrere instruktive Erklärungen von „Motette" sind bei französischen Autoren zu lesen. Der Modellfall einer Definition findet sich bei A. Furetière (*Dictionnaire universel,* Rotterdam 1690)[1]:

Motet. subst. masc. Composition de Musique sur une periode fort courte[2]*, elle est figurée, & enrichie de toutes les subtilitez de l'art. On en fait plusieurs sur quelques versets ou Antiennes, qui sont propres pour les Eglises; & quand le Musicien prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit, sans y exprimer la passion d'aucune parole, on l'appelle ‚fantaisie' ou ‚recherche'. Ce nom luy a esté donné à cause de sa brieveté, comme si ce n'estoit qu'un mot.*

Diese Definition wurde mustergültig. Sie gilt für Brossard[3], Trévoux-Dictionnaire[4], Rousseau[5] – stets mit mehr oder weniger präzisierenden Varianten – ferner für J. G.Walthers[6] Darlegungen und für Mattheson[7]. Die eher beschreibend als begrifflich gefaßte Erklärung knüpft an bei der Motettenkonzeption des italienischen Hochbarock. Hier sind die typischen Voraussetzungen und stilstarken Vorlagen zu suchen, die von den französischen Meistern aufgegriffen, formal erweitert und zugleich in das den französischen Barock unterströmende klassizistische Stilideal abgemildert werden. Die formbunte Anlage lateinischer Barockmotetten in Frankreich vereinigt Soli, Duette, Terzette, Chor- und Doppelchortutti, Symphonien, Rezitative, Arien, – stets mit obligatem Basso continuo. Die Stileinheit des 16. Jahrhunderts[8] ist längst abgelöst und gesprengt zugunsten einer stilistischen Wechselspannung barocker Formvielfalt. Ein exzentrischer Grundzug durchherrscht das motettische Dispositionsprinzip des italienischen und französischen 17. Jahrhunderts. Nur noch der Gattungsbegriff „Motette" ist verbindlich: es sind geistliche oder liturgische Textabschnitte, die sentenzenartig bearbeitet werden, verbunden mit einer auf Abwechslungsreichtum berechneten Mannigfaltigkeit in der Stilwahl. Großartige Beispiele bieten etwa die *Motets pour la Chapelle du Roy* (Paris 1684) von Henry Du Mont, die in ihrer Vielsätzigkeit sowie in ihren ausgespannten Dimensionen Chor, Soli und Orchester vereinigen, die *Motets* (gedruckt Paris 1729) von Delalande mit Soli, Duos, Chor, Orchester, Rezitativen und Arien, ferner die Motets von J. Ph. Rameau (Gesamtausg. IV/V) sowie die eine großangelegte mehrsätzige Motette Händels[9] (GA Bd. 38) mit

---

[1] Der Verf. verdankt die Kenntnis dieser Definition Herrn Dr. Günter Birkner, Freiburg/Br.

[2] Vgl. S. 356: Sebastián de Covarrubias sowie Mattheson 1739: ...*über einen kurtzen biblischen Spruch*...

[3] *Dictionnaire de musique,* Paris 1703 (insgesamt 6 Auflagen; engl. von Grassineau 1740).

[4] *Dictionnaire universel,* (1704: 3 Bände), spätere Aufl.: Paris 1752; entstanden in d. Jesuitenakademie Trévoux (mehrere Mitarbeiter).

[5] *Dictionnaire de musique,* Paris 1768.

[6] *Musicalisches Lexicon,* Leipzig 1732.

[7] *Der Vollkommene Capellmeister,* Hamburg 1739.

[8] = stilus gravis.

[9] Nach Chrysander zwischen 1715 und 1720 komponiert.

Soli, Chor und Orchester (Oboe, Streicher, Cembalo). – Motette ist ein „Sammelname für geistliche Stücke verschiedenster Art. . ."[1]

Brossard, dessen Darlegungen Mattheson bekannt waren, läßt in seinem *Dictionnaire de musique* (Paris 1703) auf die Zusammenfassung der verschiedenen Wortformen *(MOTETTO. au plur. Motetti. D'autres écrivent Motteto, d'autres, Moteto, &c. en Latin, Motettus, ou Mottetus, Motectum, Muteta, Canticum, Modulus, &c. en François, MOTET)* eine Definition folgen, die sich auf den Stilbegriff Motette bezieht, diesen jedoch in einer wesentlich ausgedehnteren und allgemeineren Weise erklärt unter Einbezug des monodisch-konzertierenden Prinzips italienischer Provenienz, ohne dabei die zahlreichen Spezifika vorzubringen, wie sie von den Motettendefinitionen des 17. Jahrhunderts her bekannt sind.

C'est une composition de Musique, fort figurée, & enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. & plus encore de Voix ou de Parties, souvent avec des Instrumens, mais ordinairement, & presque toûjours du moins avec une Basse-Continuë, &c.

Über die Bezeichnung *Motet* sagt er: *Et cela sur une Periode fort courte, d'où luy vient selon quelques uns le nom de ‚Motet', comme si ce n'étoit qu'un ‚Mot',* – eine etymologisch qualifizierte Erklärung (vgl. J. G. Walther), die auch den Sachverhalt der gegenwärtigen und älteren Motette des 17. Jahrhunderts deckt, die aber nicht im Hinblick auf den spätmittelalterlichen Strukturbegriff (I) verstanden wird. Der musikalische Stilbegriff der Motette wird deutlich, wo Brossard von der untextierten Motette spricht: *Quand le Compositeur prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit, sans y apliquer aucune parole, ou s'assujettir à en exprimer le sens & la passion, les Italiens l'apelent pour lors ‚Fantasia', & ‚Ricercata', & les François ‚Fantaisie', ‚Recherche', &c.*

Wesentlich für die französische Anschauung der Motette ist, daß darunter in weiterem Sinne alle geistliche Musik über lateinische Texte verstanden wird und in diesem allgemeinen Sinne, unabhängig vom Stilbegriff Motette, allein der auf die Kirchensprache spezialisierte Gattungsbegriff. Brossard erklärt: *On étend plus loin apresent la signification de ce terme à toutes les pieces qui sont faites sur des Paroles Latines sur quelque sujet que ce soit, comme sont les louanges des Saints, les Elévations, &c. On fait même des Pseaumes entiers en forme de Motet, &c.* –

Ähnlich definiert J. J. Rousseau (*Dictionnaire de musique,* Paris 1768). Auf die Fugen wird ausdrücklich jedenfalls weder bei ihm noch bei Brossard verwiesen. Beide betonen nur allgemein den hohen Kunstaufwand (Rousseau charakterisiert noch etwas deutlicher *fort recherchée*), womit sicherlich auch das Fugenprinzip einbegriffen ist. Bezeichnend für die musikgeschichtliche Situation ist jedoch, daß expressis verbis nicht mehr von jener Technik gehandelt wird. Und auch Matthesons *Vollkommener Capellmeister* versichert (s. o.), daß bei den neueren Motetten in Frankreich die Herrschaftsgewalt des fugenmäßigen Verfahrens wesentlich abgeflaut sei; Rousseaus Definition lautet:

---

[1] Bezeichnenderweise verweist H. Leichtentritt, ausgehend von einem vorgefaßten „Form"-Begriff Motette, Werke dieser Art mit entschiedener Kompetenzverweigerung methodisch – weil sachlich! – in den Bezirk einer „Geschichte der Kantate" (*Geschichte d. Motette,* Leipzig 1908, S. 387).

MOTTET. s. m. Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela sur une période fort courte: man bemerkt leicht die Ähnlichkeit mit der Erklärung des Brossard. Die etymologische Ableitung stimmt mit Brossard wörtlich überein. – Die allgemeine Explikation des Gattungsbegriffs Motette, worunter ein umfänglicher Teil lateinischer mehrstimmiger Musik der römischen Kirche verstanden wird, findet sich gleich an zweiter Stelle aufgeführt: *Aujourd'hui l'on donne le nom de ‚Mottet' à toute Pièce de Musique faite sur des paroles Latines à l'usage de l'Eglise Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en général, Musique Latine.*

Auch die Wesensbedeutung der Motette wird erkannt und – in positivem Sinne – ihr Zweck im Hinblick auf Gott und den Menschen formuliert, wobei, im Unterschied zu Mattheson, die Zurückhaltung gegenüber den tumultuösen menschlichen Leidenschaften und der Verzicht auf die nachahmende Darstellung der theatralischen Musik zugunsten eines der Motette eigentümlichen und sie auszeichnenden objektiveren Gepräges eingeschärft wird: *On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Musique théâtrale: les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent.*

Rousseau beschließt seinen Artikel mit dem historisch richtigen Hinweis darauf, daß die Musiker des 13. und 14. Jahrhunderts die Bezeichnung *mottetus* einer Stimme gaben, die man heutzutage „Haute-Contre" nennt, womit der Anfang in der Gewinnung des historischen Begriffs Motette, d. h. der historischen Wiedergewinnung des spätmittelalterlichen Strukturbegriffs (= I) gemacht ist.

In der Definition von J. L. Albrechtsberger (1761)[1] wird der alte Stilbegriff „Motette" unter der Voraussetzung des Gattungsbegriffs als eine bekannte Größe ausgegeben. Die vokale Konzeption und Ausführung steht – wie das in der Romantik zur Regel wird – im Vordergrund:

Moteti, sind eigentlich gravitätische, mit Fugen und Imitationen stark ausgeschmückte, und über einen biblischen Spruch, bloß zum singen, auch bisweilen zu Instrumenten, verfertigte musikalische Compositionen.

Die Definition der Motette von H. Chr. Koch (Musikalisches Lexikon, Frankfurt/M. 1802) bemüht den Stil- und Gattungsbegriff. Koch will die Stimmen auf die klassische Zahl 4 beschränkt wissen und hebt die rein vokale, chorische Aufführungspraxis hervor.

Motette, bezeichnet ursprünglich ein solches Tonstück für vier Singstimmen, die vielfach besetzt [= chorisch] *werden, welches aus einer Folge mehrerer in einem Satze mit einander verbundenen kleinen Fugen* [= Imitationen] *bestehet, und wozu der prosaische Text aus der Bibel genommen ist.*

Für die Entstehung dieses Stils gibt Koch eine weitläufige und höchst sonderbare Motivierung. Von der Fuge mit mehreren (simultan verarbeiteten) Subjekten aus gesehen mustert er die (sukzessiv gearbeitete) abschnittweise Durchimitation:

Die Veranlassung zu diesem Tonstücke gaben vor Zeiten, wo alle Kompositionen für die Kirche entweder reguläre Fugen waren, oder doch wenigstens thematisch nach Fugenart bearbeitet wurden, solche Texte, die entweder zu viel Glieder oder Redesätze zu einer Fuge hatten, oder in welchen der Inhalt der verschiedenen Glieder so beschaffen war, daß sie sich nicht schicklich in einer mehrfachen Fuge vereinigen ließen. Um dieses zu verstehen, muß man wissen, daß die Fuge aus eben so viel Sätzen oder Subjekten bestehen muß, als Glieder oder Redesätze in dem dazu vorhandenen Texte enthalten sind, und daß

---

[1] *Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst,* Langensalza 1761, S. 118.

zu einem Texte aus zwey Gliedern eine Doppelfuge, zu einem aus drey Gliedern eine dreyfache Fuge u. s. w. gesetzt werden muß. Da man nun nicht leicht mehr als drey, höchstens vier Hauptsätze in einer Fuge verbinden kann, so schlug man bey Texten von größerm Umfange einen andern Weg ein. Man führte nemlich jeden Satz nur einmal durch alle Stimmen durch, und fing mit jedem neuen Gliede des Textes einen neuen Satz an, ohne diese verschiedenen Sätze bey der Ausführung in einander zu weben; und eine solche Komposition nannte man, zum Unterschiede von der eigentlichen oder regulären Fuge, eine Motette.

Der Stilbegriff ist jedoch für die Zeit um 1800 längst nicht mehr von jener Verbindlichkeit, die er im 17. Jahrhundert hatte. Die Motette kann durchsetzt („vermischt") werden mit Solo-, Duett-, Terzett- oder Quatuorstimmteilen:

Sowohl diejenigen Chöre in unsern jetzigen Motetten, die nicht in der fugenartigen Schreibart [= Stilus motecticus] *gesetzt sind, oder diejenigen, in welchen mit dem biblischen Texte ein Vers aus einem Kirchenliede verbunden, und dessen Melodie so in das Chor verflochten ist, daß sie von einer der vier Hauptstimmen allein vorgetragen wird, als auch die dem Duett, Terzett oder Quatuor ähnlichen Sätze, mit welchen man die modernen Motetten vermischt, sind eine Erfindung späterer Zeiten.*

Koch verweist zum Abschluß seiner Darlegungen auf den grundzügigen Unterschied zwischen dem der französischen und deutschen Musik eingelagerten Motettenbegriff. Die Differenz wird augenscheinlich innerhalb des Aufführungspraktischen und des Gattungsmäßigen:

Die Franzosen nennen jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text, es mag mit Instrumentalbegleitung versehen seyn oder nicht, eine Motette; bey uns giebt man aber diesen Namen gemeiniglich nur solchen Singstücken über prosaische Texte aus der Bibel, die ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden.

Diese streckenweise eklektischen Formulierungen sind bereits ihres langatmigen Umfanges wegen verräterisch. Sie zerbrechen an der überzogenen Spannweite. Nur noch irrlichternd wird lexikographisch ein Motettenbegriff vorgespiegelt, den es nicht mehr gibt. Ungewollt versichern die Darlegungen Kochs dem Leser, daß der Motettenbegriff seinen geschichtlich verankerten Stellenwert verloren hat. Die grübelnde Unsicherheit wird überspielt durch eine scheinbar zielsichere Beschreibung.

A. B. Marx (in: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst, hg. v. G. Schilling, Stuttgart, Bd. V, 1837, S. 20f.) versucht sich an einer historischen Erklärung des Motettenbegriffs und einer etymologischen Ableitung des Terminus. Marx schwankt zwischen den beiden linguistisch vertretbaren und begriffsgeschichtlich oft dargebotenen Ableitungen:

Es hat daher Winterfeld's Ableitung des Namens Motette, als einer barbarischen Wortbildung, von dem französischen ‚mot' (Sprüchlein, Bibelspruch) viel für sich, obwohl auch ‚motus' und ‚movere' (nach der beweglicheren Weise) das Stammwort seyn, und die deutsche, offenbar jüngere, Nennweise „Mutete", wenn sie nicht bloße Corrumpirung ist, auf ‚mutare', nach der veränderlichen, vielgestaltigen Weise der Motetten, gedeutet werden könnte.

Marx gibt dann eine Zusammenfassung unter technischen Gesichtspunkten dessen, was geschichtlich „in der Motettenform geleistet ist". Auf diese Erörterung (in Schillings Enzyklopädie) geht die Erklärung von Oskar Paul (Handlexikon der Tonkunst, hg. v. O. Paul, Leipzig 1873) zurück. – Die er-

schließende Skepsis der historischen und philologischen Methode hat die jahrhundertealte Verfahrensweise begrifflicher Bestimmung durch erkenntnismäßig gesicherte Ergebnisse ersetzt. – Praktisch ist aus einer „Wahlverwandtschaft" die Kontaktnahme mit dem Gattungsbegriff Motette bis in die Gegenwart hinein – in allerdings leicht modifizierter Form – verbindlich geblieben [1]. Man zieht geistliche [2] oder zumindest lyrische und besinnlich-ernste Textstellen [3] heran. Die Kontinuität der Definitionsversuche ist abgebrochen. An ihre Stelle treten im lexikographischen Rahmen historisch explizierende Beschreibungen. Der ältere Stilbegriff [4], der schon im Barock durch Einbezug des neuen Prinzips (stile moderno: monodischer, konzertierender Stil) grundsätzlich erweitert worden und schließlich bei Mattheson (1739) getilgt ist, wird nun nochmals durch neue kompositionelle Errungenschaften ersetzt. Er ist – darin anschließend bei der romantischen Palestrina-Restauration des Caecilianimus und Erfahrungswirklichkeit des 19. Jahrhunderts – nur noch seiner Bedeutungsnuance nach als vokaler Capell-Stil (= Chormusik) latent durchhörbar. Grundlegend ist das Anschlußstreben bei der Glanzzeit der alten Chorpolyphonie und die produktive Verwertung einzelner ihr symptomatischer Teilphänomene [5]. Der Stilbegriff des 16./17. Jahrhunderts wird nur noch konzeptorisch beschworen im Ideal der Vokalität und im Festhalten an der a-cappella-Praxis. Vereinzelt geschieht es noch in neuerer Zeit, daß überragende Werkleistungen entstehen, die am Gattungsbegriff „Motette" als einer aufführungstechnisch verpflichtenden Kategorie festhalten. Sie verfolgen eine vokale Konzeption und suchen dabei seither unbekannte Wegrichtungen zu erschließen. Es ist bezeichnend, daß „Motette" gegenwärtig nicht mehr zum Gegenstand einer Begriffsbestimmung erhoben, sondern nur noch in Form historisch aufgefächerter Darlegungen vermittelt wird. Wir können den aufgesprengten und vagen Motettenbegriff der Gegenwart nur wieder aus den empirischen Individuallösungen beschreibend oder evozierend verdeutlichen, die sich an dem stiltypischen und gattungsmäßigen Befund des 15. bis 17. Jahrhunderts entzünden. Der Druck begriffsgeschichtlicher Überlieferung ist so

---

[1] Z. B. Distler, Pepping, Brunner, K. Marx, J. N. David, G. Raphael, K. Thomas.

[2] Z. B. bei H. Distler: „Singet frisch und wohlgemut", auf die Weihnacht (in: *Geistliche Chormusik*, – ein Werktitel, der bezeichnenderweise von H. Schütz übernommen wird), mit Kirchenlied-Text.

[3] Wie schon bei Brahms, Psalm-Motetten op. 29 oder R. Strauss' „Deutsche Motette" zu 20 Stimmen nach Worten von Fr. Rückert: 16 Chorstimmen (4 Sopran-, 4 Alt-, 4 Tenor-, 4 Baßstimmen) und 4 Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß); vgl. ferner in neuerer Zeit: J. N. David: „Die Welt ist Gottes Haus" (Text von Paracelsus) oder A. Brunner: „Der Mensch" (Text von M. Claudius); Hugo Distler sowie J. N. David: „Ich wollt', daß ich daheime wär" (Text von Heinrich v. Laufenberg).

[4] = Stilus gravis (¢), durchimitierende Technik des 16. Jahrhunderts.

[5] Vgl. etwa die Bevorzugung des ¢, worin sich ein bestimmter Stilwille ankündigt. Das Alla breve ist weit mehr als ein nur optisches Relikt!

groß, daß die Anstrengung einer definitorischen Klärung ausbleiben will. Man hat heute eine nur noch ungefähre Vorstellung dessen, was Motette „ist", trotz – oder gerade: wegen der ungeheuren Traditionsbelastung, welcher sich der Motettenbegriff im Wandel der europäischen Musikgeschichte ausgesetzt sah.

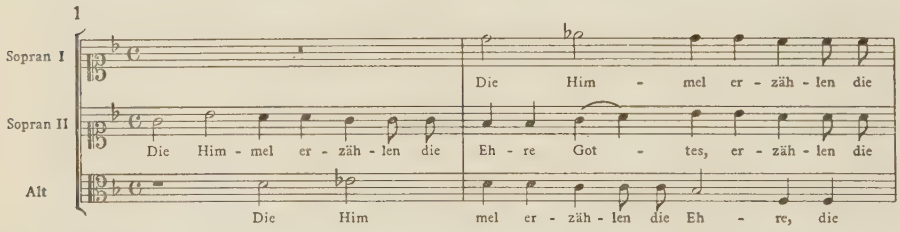
Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz*

von

SIEGFRIED HERMELINK

Man weiß seit langem, daß Kraft und Eindringlichkeit der Musik von Schütz zu einem großen Teil zurückzuführen sind auf den besonders einprägsamen Rhythmus. Man hat auch oft gesagt, daß ein enges Verhältnis zu der vertonten Sprache besteht [1]. Nichtsdestoweniger ist es bis heute nicht gelungen, diese Besonderheit der Schützschen Rhythmik satztechnisch zu fassen. Im folgenden seien Beobachtungen mitgeteilt, die vielleicht zur Klärung einiger diesbezüglicher Fragen beitragen [2].

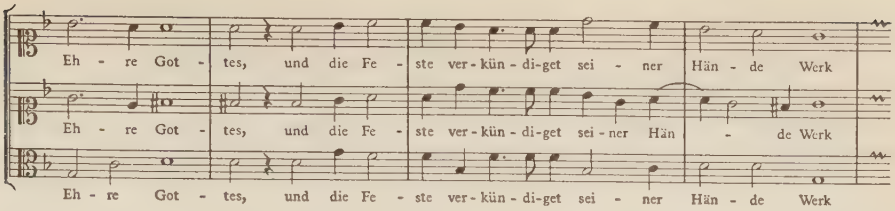
Um in die Problematik einzuführen, sei der Beginn der Motette „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" aus der *Geistlichen Chormusik* gewählt, jener Sammlung von 29 Motetten mit deutschem Text, die dem Leipziger Thomaschor gewidmet ist und von Schütz 1648, also in seinem 65. Lebensjahr, veröffentlicht wurde. Das Stück, eine Vertonung des 19. Psalms, und zwar der ersten sieben Verse, ist für sechsstimmigen a cappella-Chor geschrieben. Wir betrachten zunächst den dreistimmigen Anfang:



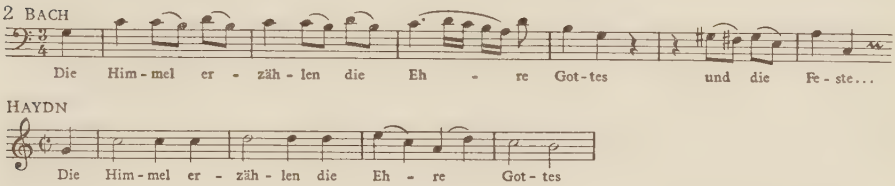
* Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 9. 6. 1959 im Senatssaal der Neuen Universität in Heidelberg.

[1] Zuletzt besonders eindrucksvoll bei Thr. Georgiades, *Musik und Sprache,* Berlin, Göttingen, Heidelberg 1955, S. 53–69.

[2] Die Darlegung stützt sich auch auf mehrjährige praktische Erfahrung; vgl. dazu den Aufsatz des Verf. *Zur Interpretation Schützscher Chorwerke,* in: Die evangelische Kirchenmusik in Baden, Hessen und der Pfalz XXVI, 1950, S. 38–40.



Ich stelle der Melodie der Oberstimme zwei Vertonungen desselben Textes von Bach und Haydn gegenüber[1]:

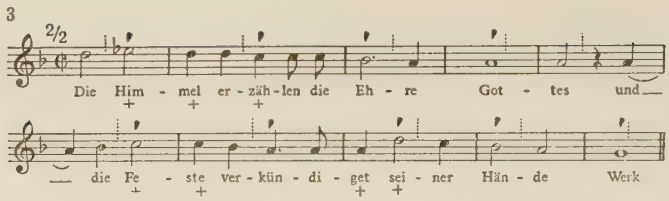


Jede einzelne der drei Vertonungen ist meisterhaft. Doch welch ein Wandel der musikalischen Ausdrucksweise tut sich hier kund! Der Unterschied der Schützschen Fassung gegenüber den beiden anderen fällt besonders in die Augen. Bei Bach und Haydn gehen die Sprachakzente vollkommen zusammen mit dem Betonungsschema der jeweiligen Taktart – bei Bach Dreivierteil-, bei Haydn Allabrevetakt. Die Textunterlegung ist so eingerichtet, daß die Ikten auf alle Fälle auf die „Eins" jedes Taktes und damit in gleichen Zeitabständen wiederkehrend vernommen werden. Einzelheiten, wie z. B. die Dehnung von Silben bei Verminderung der Senkungen zwischen den einzelnen Hebungen (hier bei dem Wort „*Eh*-re") oder wie besonders auch der Beginn mit einem Auftakt ergeben sich zwangsläufig aus diesem Prinzip. – Eine solche Verfahrensweise empfinden wir als eindeutige und richtige Textdeklamation. Die Sprachakzente ordnen sich vollkommen der Musik unter, sie eliminieren sich, sie haben kein Eigenleben mehr; die musikalische Rhythmik saugt die Sprachakzente auf.

Anders bei Schütz. Seine Musik kennt nicht die durchgebildeten musikalischen Taktarten, die die Musik Bachs und besonders der Wiener Klassiker voraussetzt. In unserem Beispiel kehren die betonten Silben nicht, wie vorhin, in gleichen Zeitspannen wieder, sie sind vielmehr scheinbar ungeordnet auf den Melodieverlauf verteilt (Beispiel 3).

Auffallend ist der Widerspruch zur Taktgliederung in unserem Beispiel sogleich am Anfang, wo dem unbetonten Artikel „Die" auf gute Zeit eine volle Halbe zugeteilt wird. Dies kehrt die natürlichen Verhältnisse im Sinne von

[1] BACH, Kantate 76 (GA XVIII, 192); Chor Nr. 13 aus HAYDNS *Schöpfung*.



Bach oder Haydn geradezu um. Eine Reihe weiterer, von der Taktstrichsetzung aus geurteilt widersinniger Betonungen (+) folgen. Man wird allerdings gerade in diesem Fall zunächst fragen, ob nicht doch Auftaktwirkung beabsichtigt ist und ob nicht lediglich die Taktstriche verkehrt gesetzt sind und um eine Halbe verschoben werden müßten. Ein Versuch des Zurechtrückens ( ) zeigt aber, daß dadurch keineswegs durchsichtigere Verhältnisse, sondern, besonders gegen Ende der beiden Satzhälften, neue Verwirrungen entstünden[1]. – Es geht aber auch nicht an, die Taktstriche einfach zu ignorieren; denn der durch Taktstriche zum Ausdruck kommenden Gliederung nach gleichen Zeitteilen kommt auch hier eine ganz konkrete musikalische Bedeutung zu: durch sie wurde beim Komponieren die Konsonanz- und Dissonanzbehandlung geregelt und deshalb nach guten und schlechten Taktteilen geschieden; nach ihr wurde bei der Aufführung vom Kapellmeister taktiert. – Die Akzentverteilung des Textes richtet sich hier aber offensichtlich nicht nach dieser Leicht-Schwer-Ordnung. Und doch empfinden wir die Textdeklamation bei Schütz musikalisch als sinnvoll. Mehr noch: sie überzeugt spontan, sie erscheint unübertrefflich. Gerade die unregelmäßige Akzentverteilung des Textes schafft – so fühlt man – Impulse, welche der Rhythmik den eigentlichen Elan und die Durchschlagskraft verleihen. Der Sprachakzent behält in dieser Musik also, anders als bei Bach und Haydn, sein Eigenleben bei und erfüllt eine besondere rhythmische Funktion. Er wirkt gestaltend mit an der Bildung der rhythmischen Struktur. Jene resultiert also aus dem Zusammentreffen zweier verschiedenartiger Elemente: a) der gleichmäßig wechselnden Schwer-Leicht-Ordnung des Tactus, der Mensur, und b) der unregelmäßig gelagerten Sprachakzente.

Diesem zweiten Element gilt unser besonderes Interesse: Auf welche Weise wird hier natürlicher Sprachakzent in das musikalisch-rhythmische Gefüge einbezogen? Herrscht hier Willkür, handelt es sich um primitive Nachzeichnung des Prosarhythmus oder um eine Stilisierung nach bestimmbaren Gesetzen und Regeln? Gibt es faßbare Beziehungen zwischen Mensur und Sprachakzent?

---

[1] Auch wenn Viertel (statt der Halben) als Schlagzeit gewählt würden, blieben die charakteristischen Merkmale (Abtaktbeginn – Skandierung der zweiten Vershälfte) bestehen, wenngleich durch die Vermehrung der Ikten einige der scheinbaren „Barbarismen" (Zarlino) verschwänden.

Unsere Fragen stellen sich natürlich nicht für Schütz allein, sondern für die Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts generell. Bereits in den zwanziger Jahren hat sich auch die Forschung mit dem Problem befaßt. Hier sind besonders K. G. Fellerers einschlägige Untersuchungen am Werk Palestrinas zu nennen[1]. Fellerer ist zu der bekannten These von der „zweidimensionalen Rhythmik der Vokalpolyphonie" gelangt. Er unterscheidet neben der „Taktgliederung", der „regelmäßigen Ordnung der Dauerwerte", die sogenannte „Deklamationsrhythmik", welche vom Sprachakzent ausgeht. Deklamationsrhythmik realisiert sich nach Fellerer in einer freien Reihung von drei- und zweiteiligem Takt, also praktisch in einem ständigen und willkürlichen Wechsel von Drei -und Zweihalbetakt nach Maßgabe der zufälligen Akzentverhältnisse der vertonten lateinischen Prosa. Fellerers Theorie von den rhythmischen Verhältnissen in der Vokalpolyphonie hat sich aber schon für Palestrina als nicht in allen Fällen brauchbar erwiesen und würde bei Schütz völlig versagen. Bedeutende Gelehrte wie A. Schering sind dieser Auffassung vom Wesen der Vokalpolyphonie denn auch alsbald entgegengetreten, allerdings ohne daß dabei eine überzeugende andersartige Deutung des Sachverhalts zutage getreten wäre[2].

Hier sei nun, um weiterzukommen, eingehender als bisher üblich auf die Besonderheiten des vertonten Textes, also hier des Deutschen, als Sprachstoff geachtet, denn zweifellos ist die Sprache für jene Zeit in viel umfassenderer Weise als man allgemein annimmt, integrierender Bestandteil der Musik. Zu diesem Zwecke seien zunächst zwei Begriffe erläutert, mit denen operiert werden soll, ein dem Sprachbereich entstammender, das Kolon, und ein mehr musikalisch-satztechnischer, die Hemiole.

Hemiole, um hiermit zu beginnen, bezeichnet jene bekanntlich noch in der Bachzeit und später bis hin zu den Wiener Klassikern vorkommende Bildung einzelner Großtakte, welche in dreiteiligen Taktarten meist am Schluß einer Periode oder eines Satzes innerhalb der Kadenzbildung beobachtet werden. Sie entstehen durch Zusammenziehen zweier aufeinanderfolgender Takte unter gleichzeitiger rhythmischer Umgruppierung, also z. B. im Umschlagen aus der Bewegung im Dreivierteltakt in drei Halbe nach folgendem Schema:

Man hat diese rhythmische Figur oft auch als auskomponiertes Ritardando bezeichnet. Die Hemiole ist in der spätmittelalterlichen Mensuralmusik und

[1] K. G. Fellerer, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jhs.*, Düsseldorf o. J. [1928]; ders., *Palestrina*, Regensburg 1930.

[2] A. Schering, *Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik?*, ZfMw XI, 1928/29, S. 212ff.

in der dort ausgebildeten Lehre von den Proportionen der musikalischen Zeitwerte begründet. Daher auch der Name Proportio hemiola, Verhältnis 1:1½ oder 2:3. Ihre Wurzeln lassen sich aber wahrscheinlich noch viel weiter zurückverfolgen und sind wohl in den Kursusbildungen lateinischer Kunstprosa zu suchen. In der Vokalpolyphonie und besonders bei Schütz sind Hemiolenbildungen verschiedenster Art ein wesentlicher Bestandteil der Rhythmik. Wir werden sogleich darauf zurückkommen.

Der Terminus Kolon bezeichnet innerhalb des Aufbaus einer sprachlichen Periode die nächst höhere Gehörseinheit nach den Silben. Wortgrenzen fallen bekanntlich bei der Rede nicht ins Gehör, auch stellt das einzelne Wort oft noch keine Sinneinheit dar, dagegen werden die Grenzen des Kolons beim Erklingen des Satzes durch erwartete oder wirkliche Zäsuren deutlich. Sie schließen auch stets einen Sinngehalt ein. In den einzelnen Sprachen zeigt das Kolon charakteristische Unterschiede. Für das Deutsche kann man neben der variablen Silbenzahl (eine bis sechs und mehr) als Merkmal das Vorhandensein eines Kolongipfels mit starkem Akzent, an den die übrigen Silben teils vorwärts-, teils rückgeneigt angelehnt sind, und den Charakter als auswechselbare Sinneinheit nennen [1]. Wichtig ist die Beobachtung, daß die Kolongrenzen innerhalb des Satzes wechseln können, indem sie vom gewünschten Nachdruck, und somit vom Sinngehalt des Satzes abhängig sind. Ein und derselbe Satz läßt sich also je nachdem auf verschiedene Weise in einzelne Kola zerlegen. Dies werden wir sogleich an unserem Schütz-Beispiel sehen.

Es wurde gefragt, auf welche Weise sich der natürliche Sprachakzent im musikalisch-rhythmischen Gefüge ausprägt. Solange man von dem sprachlichen Ablauf des Textes als Ganzem mit dem sodann ungeordnet wirkenden Wechsel betonter und unbetonter Silben ausgeht, solange man also gewissermaßen nur von der Oberfläche des Gehörseindrucks her urteilt, lassen sich die Zusammenhänge nicht erkennen. Ein Zugang tut sich aber auf, sobald man bei der Analyse die Gliederung des Textes in die einzelnen Kola berücksichtigt. Es scheint mir aufgrund zahlreicher Beobachtungen außer allem Zweifel zu stehen, daß die Deutung der Rhythmik bei Schütz nur vom Kolon aus möglich ist. Schütz kleidet – um dies schon hier vorwegzunehmen – jedes einzelne Kolon in eine besondere, adäquate, in sich geschlossene, präzis faßbare musikalisch-rhythmische Gestalt, und fügt dann diese einzelnen Glieder in oft kunstvoller Verkettung ein in das regelmäßige Gerüst des Taktes, in den Ablauf der Schlagzeit. Diese Verfahrensweise gilt nicht nur für Schütz, sondern mutatis mutandis für die Satzkunst der klassischen Vokalpolyphonie generell.

---

[1] Nach A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, 3 Bde., Berlin u. Leipzig 1925, 1927 u. 1929, § 65. In der Auseinandersetzung mit den problematischen Seiten von Heuslers Verslehre hat sich des Verf. Vorstellung von der Besonderheit der Rhythmik altklassischer Vokalmusik verdeutlicht.

Sehen wir zu, wie Schütz verfährt, und versuchen wir zunächst, die Kolongrenzen festzulegen:

Die Himmel erzählen / die Ehre Gottes
Und die Feste verkündiget / seiner Hände Werk.

Wir bemerken, daß sich die Kolongrenzen in der ersten Hälfte des Psalmverses deutlicher abzeichnen, als in der zweiten, obwohl die beiden Hauptsätze, aus denen der Vers besteht – ein schönes Beispiel des Parallelismus membrorum –, genau gleich gebaut sind. Aber durch die Hinzufügung der Konjunktion „und" wie durch die größere Silbenzahl des Verbums „verkündiget" erhält das erste Kolon der zweiten Vershälfte ein Übergewicht (acht Silben), so daß man wohl eher trennen muß:

Und die Feste / verkündiget / seiner Hände Werk,

oder

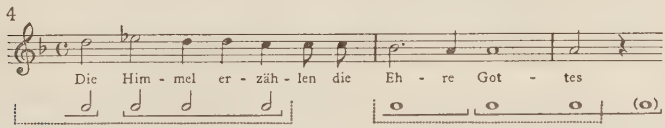
Und / die Feste verkündiget / seiner Hände Werk,

wobei also die Konjunktion separat gestellt wird. – Es wäre auch möglich:

Und / die Feste / verkündiget / seiner Hände Werk.

In der zweiten Hälfte ist somit die Einteilung nicht eindeutig; darauf werden wir sogleich zurückkommen. Im ganzen liegen also fünf oder allenfalls sechs Textglieder vor.

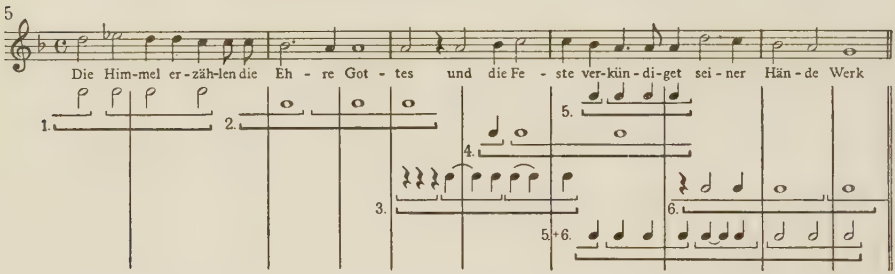
Richten wir das Augenmerk nun auf die rhythmische Fassung, zunächst der ersten Hälfte, so bemerken wir, daß die beiden Glieder verschieden behandelt sind. Es liegen nicht dieselben Grundwerte der Bewegung vor, sondern das erste Kolon bewegt sich in Halben, das zweite dagegen in Ganzen:



An der jeweiligen Bewegung gemessen erscheinen die Textworte aber jetzt in sehr sinnvoller Deklamation; die Kolongipfel mit dem Hauptakzent liegen auf den Silben „*Him*-mel" und „Eh-re *Got*-tes"; sie bestimmen das Gesicht der einzelnen kleinen musikalischen Gebilde. Aber auch die Aufeinanderfolge der beiden Glieder hat etwas Überzeugendes, Zwingendes: sie schließt sich zu einer neuen Einheit zusammen. Nicht ohne Grund, denn die beiden Be-

wegungsarten der Grundwerte (Halbe zu dreien – Ganze) können als unter sich im Verhältnis der Hemiole stehend aufgefaßt werden; ihr sukzessiver Ablauf realisiert also den Wohlklang eines, wie wir gesehen haben, uralten rhythmischen Phänomens. – Nur beiläufig sei hier auch auf die melodische Hervorhebung des Kolongipfels durch Hochton (*Him*-mel) oder besonders große Werte (*Got*-tes) hingewiesen.

Von hier an wird das Beispiel etwas komplizierter. Der Beginn des dritten Kolons („und die Feste") zeigt, von der metrischen Schlagzeit aus gesehen, synkopische Bildung; unabhängig von der Schlagzeit hebt jedoch mit diesen Textworten zweifellos eine Bewegung in Vierteln zu dreien an, ja man könnte sich diese Bewegung bereits am Taktstrich, zusammen mit der Schlußnote des vorhergehenden Kolons beginnend, vorstellen. Wenn wir in der angedeuteten Weise fortfahren, die Grundbewegung der verschiedenen Textglieder aufzuspüren, so gelangen wir etwa zu folgendem Bild:



Kola:

1. *Die Himmel erzählen* (Halbe)
2. *die Ehre Gottes* (Ganze)
3. *und die Feste* (Viertel)
4. *die Feste verkündiget* (Ganze)
5. *verkündiget* (Viertel)
6. *seiner Hände Werk* (Ganze)

5. + 6. *verkündiget seiner Hände Werk* (Viertel, Halbe)

Es fällt auf, daß sich die Bewegung innerhalb der Kola, gleichviel, ob sie nun in größeren oder kleineren Werten vor sich geht, stets zu Dreiergruppen rundet [1]. Auch die beiden letzten Kola „verkündiget" und „seiner Hände Werk" setzt Schütz in einer Dreiviertel-Bewegung, die hemiolisch angelegt ist und in Halbe umschlägt. Für sich betrachtet geht das 6. Kolon „seiner Hände Werk" aber zweifellos in Ganzen [2]. Die rhythmische Struktur der zweiten Vershälfte

[1] Zumindest kann sie als solche aufgefaßt werden: auch die Bewegung in großen Werten (2., 4., 6. Kolon) scheint Teil einer dreizeitigen Einheit zu sein.

[2] Man beachte die Analogie zum zweiten Kolon.

zeigt im Vergleich mit der ersten mehrfach kleinere Grundwerte der Bewegung; hieraus resultiert ein allgemeiner Kontrast. Ein Unterschied zeigt sich aber auch im Zusammenhang der Einzelglieder. Sie stehen zunächst unvermittelt nebeneinander, denn die Bewegung der einzelnen Dreiergruppen geht nicht ineinander über. So entsteht z. B. vor dem Wort „verkündiget" eine deutliche Fuge, weil die abgeschlossene Dreiergruppe des vorhergehenden Gliedes (3. Kolon) mit dem „Auftakt" „*ver*-kündiget" (5. Kolon) zusammenprallt. Von hier aus führt also kein Weg zu einer rhythmischen Konzeption der ganzen Vershälfte als einer Einheit. Und doch ist diese auf feinsinnige Weise verwirklicht; nur daß Schütz die einzelnen Glieder hier auf eine andere Art als in der ersten Hälfte verklammert: Wir haben vorhin bemerkt, daß die Kolongrenzen in der zweiten Vershälfte nicht eindeutig festliegen. Dieser Umstand spiegelt sich auch in der Vertonung wider. Man kann nämlich von jeder der genannten Möglichkeiten sprachlicher Gliederung ausgehen und wird dabei jedes Mal auf eine sinnvolle, einleuchtende rhythmische Verwirklichung stoßen. Dieser Sachverhalt ist im vorstehenden Bilde schematisch wiedergegeben. Hier wird neben der verschiedenartigen Gestaltung der einzelnen Kola auch deren Zusammenwirken deutlich. Eine Schlüsselstellung hat Kolon 4 („die Feste verkündiget"): es verbindet gleich einem Scharnier die beiden in diskontinuierlicher Bewegung verlaufenden Kola 3 und 5 (+6) und stellt außerdem das „und "zwischen den beiden Vershälften als Koppel (synkopisch) heraus. – Man könnte vielleicht fragen, welches nun die eigentlich gemeinte rhythmische Fassung der zweiten Vershälfte sei. Darauf wäre zu antworten: keine für sich allein, sondern alle zusammen in ihrer eigentümlichen Verkettung und Verschachtelung. Eben in dieser Überlagerung, welche die Möglichkeit der Umdeutung in sich enthält und die rhythmische Interpretation der einzelnen Kola bis zu einem gewissen Grade offen läßt, besteht hier die Verklammerung des Satzes. In der aufgewiesenen komplexiven Konstitution dieses Gefüges darf man das Spiegelbild des schillernden, schwebenden, oder auch eher knorrigen Ablaufs deutscher Prosa mit ihrer beweglichen Verteilung von Licht und Schatten – je nach dem augenblicklich erwünschten Nachdruck – erkennen. – Es sei versucht, zusammenfassend ein Bild des rhythmischen Gefüges zu skizzieren, so wie es sich aufgrund unserer bisherigen Beobachtungen darstellt[1].

In dreifacher Schichtung sehen wir hier Kräfte und Bewegungsabläufe zusammenwirken:

1. Als unterste Stufe ist die vielgestaltige Reihe der Kola, jener kleinsten sinntragenden Textglieder, in ihrer prägnanten und wechselvollen Gestaltung

[1] Auf eine Darstellung der vielerlei Kombinationsmöglichkeiten im einzelnen und auf die nähere Beschreibung z. B. der Nahtstellen zwischen den Kola mußte hier verzichtet werden. Eine ausführliche Rhythmuslehre müßte auf solchen technischen Fragen aufbauen.

zu erkennen. Hier vollzieht sich der eigentliche Kernvorgang bei der Umsetzung des natürlichen Sprachakzentes in musikalisch-rhythmische Wirklichkeit, sozusagen die Herstellung der Bausteine. Jedes dieser Glieder ist mit einem einzigen, vom Sinn her festgelegten Hauptakzent versehen, dessen Lage die besondere Ausprägung dieser in sich geschlossenen Einheiten bestimmt. Die Vertonung des Kolons kann sich in kleineren oder größeren Grundwerten bewegen; die rhythmischen Verhältnisse sind aber stets einfach, klar und eindeutig faßbar.

2. Übergeordnet hierzu ist eine zweite Schicht zu erkennen, in der sich die Aneinanderreihung und Zusammenfasung der Teile zu einem Sinnzusammenhang vollzieht. Das kann auf verschiedenartige Weise geschehen, durch Hemiolenbildung, oder durch Verkettung, wie in unserem Beispiel, aber auch mittels durchlaufender gleicher Grundbewegung und auf mancherlei andere Weise. Hier vor allem kommt in der Art der Verkoppelung und der Bildung charakteristischer Rhythmen eine den Wechselbeziehungen und dem Zwielichtig-Irrationalen des Prosaablaufs verwandte Wirkung zustande.

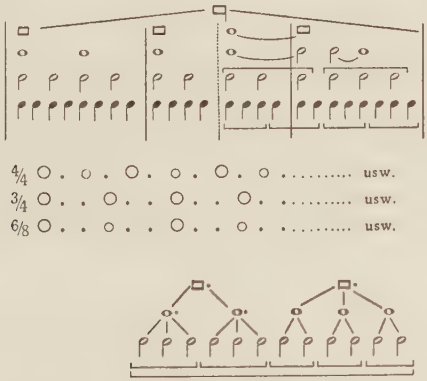
3. Die dritte Stufe, die oberste Schicht, bildet das regelmäßig gebaute Netz der Zählzeit, der Mensur, des Tactus. Sie ist von anderer Art. Sie repräsentiert das Element der Zeit, welches in den Bewegungen des Kapellmeisters materialisiert, sichtbar oder hörbar in Erscheinung tritt, das im Satz durch die Konsonanzbehandlung und in der Partitur durch die senkrechten Striche zum Ausdruck kommt. In diese Ordnung mit ihrem unveränderlichen Wechsel von Auf und Ab, von gutem und schlechtem Taktteil, ist der Komplex der ersten und zweiten Stufe eingebettet. Der Tactus dient dabei nicht nur als Regulativ, sondern erzeugt zugleich auch das Spannungsfeld, in dem die rhythmischen Figuren der Textglieder in ihrer Vielgestalt erst Profil und plastische Wesenhaftigkeit gewinnen. Jetzt erst entstehen synkopische Wirkungen (wie z. B. bei der Koppel „und" zwischen den Vershälften), jetzt erst ist z. B. die überaus wichtige Unterscheidung zwischen einer auf schwerer und einer auf leichter Zeit eingeführten Wendung möglich. Hier erst, in der Auseinandersetzung mit dem Element der Zeit, kommt jene charakteristische und vielbewunderte Stilisierung (und damit Vergeistigung) zustande, welche die Rhythmik der a cappella-Kunst überhaupt auszeichnet.

Durch den Tactus wird die Eigenbedeutung der rhythmischen Kolongestaltung aber nicht aufgehoben. Die dritte Stufe ist also gewissermaßen transparent und läßt die von der Sprache geprägten Gestalten der ersten und zweiten Stufe, die wir kennengelernt haben, durchscheinen, indem sie deren Akzente teils mitschwingend verstärkt, teils auffängt oder doch mildert. Dieses Wechselspiel ist aber nur möglich, weil es sich dabei um verschiedenartige musikalische Akzente handelt, weil die Hervorhebung des guten Taktteils gegenüber dem schlechten in der dritten Stufe, also beim „Tactus", spezifisch musikalisch-klanglicher Natur ist. Sie wird von der Konsonanzbehand-

lung hervorgerufen und daher eher als Färbung, als regelmäßige Wiederkehr von Wohlklängen oder bestimmten dissonanten Reizklängen (Vorhalten), als Atem und dergleichen wahrgenommen, während offenbar bei der Gruppe der ersten und zweiten Stufe wesentliche Eigenschaften des Sprachakzentes, z. B. das Dynamisch-Intensive, auf die Noten übergehen und den Charakter der Betonung bestimmen. Dies müßte im einzelnen noch untersucht werden. Fest steht, daß sich die beiden Arten von Betonung gegenseitig nicht stören.

Der subtile Gegenstand unserer Betrachtung, das rhythmisch-metrische Grundgerüst der Musik bei Schütz, ist also charakterisiert durch die ständige Auseinandersetzung der Abfolge verschiedenartiger sprachgezeugter Organismen mit dem Metrum als dem Element der Zeit. Ein derartiges System ist in besonderem Maße geeignet, wesentlich bei der Übersetzung von Sprache in Musik (um einen Ausdruck von Heinrich Schütz anzuwenden[1]) mitzuwirken: der natürliche Sprachakzent des vertonten Textes bleibt seinem Wesen nach erhalten; die Art der Erfindung der musikalischen Fassung der einzelnen Kola bürgt dafür. Der Sprachakzent bildet hier sozusagen den Zellkern. Gleichzeitig aber erfährt der Text als Ganzes eine Stilisierung, die durch die Unterordnung unter das Gesetz von Maß und Zahl im Metrum zustande kommt. Der Prosarhythmus spiegelt sich in der dem Gesetz der Zeit beigeordneten fortlaufenden Kette jener unregelmäßig gebauten kleinen Einheiten, in der mannigfachen Art ihrer Aufreihung und gegenseitigen Verknüpfung.

Unsere bisherigen Beobachtungen an der Musik selbst erhalten Stütze und Rückhalt im Blick auf die Theorie. Hierauf sei lediglich mit einigen Andeutungen hingewiesen. Die Vorstellung von rhythmischer Ordnung ist noch im 17. Jahrhundert durch die spätmittelalterliche Proportionslehre geprägt. Der Musiker der Schützzeit sieht beim Gedanken an Rhythmus ein Bild vor sich ähnlich der Skizze im oberen Teil der folgenden Abbildung, in der die Noten-



[1] *Historia der frölichen und siegreichen Aufferstehung... in die Music übersetzet durch Heinrich Schützen...*

werte ihrer Größenordnung nach in ein Schema gebracht sind. Er versteht musikalischen Rhythmus als Spiel der Verhältnisse der einzelnen Notenwerte untereinander in ihrer Auswechselbarkeit von Zweier- und Dreiergruppen und in ihrer Beziehung zu einer Einheit, nämlich zu dem jeweils größten Notenwert, der die kleineren in sich enthält[1]. Dieses rhythmische System unterscheidet sich – wie eingangs bereits angedeutet – wesentlich von der Taktgliederung der späteren Musik: Deren durchgebildeten Taktarten liegt bekanntlich als Prinzip die unendliche Reihe, eine Reihe periodisch sich wiederholender Impulse, zugrunde. (Auf unserer Abbildung sind einige davon, der $^4/_4$-, $^3/_4$- und $^6/_8$-Takt schematisch dargestellt.) Das rhythmische Gerüst der Mensuralmusik hingegen kennt irgendwelche festgelegten oder periodisch sich wiederholenden Akzente nicht; es ist in dieser Hinsicht noch neutral. Aber eben dieser Umstand begünstigt außerordentlich die Ausbildung freier Gruppierungen von der Art, wie sie in der rechten Hälfte unserer Skizze angedeutet sind; er ermöglicht die Verlagerung des rhythmischen Bewußtseins auf kleinere oder größere Werte, also von einem Stockwerk in unserer Skizze auf das andere, und den Austausch von Zweier- und Dreiergruppen, welche z. B. den Hemiolenbildungen zugrunde liegt. (Die schematische Darstellung einer Hemiolenbildung zeigt unsere Abbildung.)

Wechselnde Bewegungsabläufe, wie wir ihnen in der Gestaltung der einzelnen Textglieder unseres Schütz-Beispiels begegnet sind, liegen also tatsächlich in der Denkart der mensuralen Proportionslehre bereit. Anhand unseres Schemas könnten wir den Sachverhalt auch folgendermaßen ausdrükken: Jedes Kolon schafft sich eine besondere interne Gliederung der Proportionen; für das erste Kolon „Die Himmel erzählen" fanden wir in unserem Beispiel Halbe in Gruppen zu Dreien; dies entspricht einer Bewegung auf der zweituntersten Etage. Das Satzglied „die Ehre Gottes", das zweite Kolon, bewegt sich dagegen in ganzen Noten: dritte Etage. „Und die Feste", das dritte Kolon, bewegt sich in Vierteln, also unterste Etage; das überlagerte Kolon „die Feste verkündiget" wiederum bewegt sich in Ganzen, also dritte Etage usw. Das rhythmische Bewußtsein verlagert sich also je nach Bedarf; jedes Mal kommt eine vollkommene und sinnentsprechende Deklamation des Textgliedes dabei zustande. Man könnte also, wollte man einen bezeichnenden Terminus für eine solche Erscheinung finden, von dem Gesetz der variablen Proportionen sprechen. Rhythmische Struktur dieser Art läßt sich somit begreifen als Zusammenwirken zweier verschiedener Gesetze:

1. des Gesetzes der Zeit in der Mensur,
2. des Gesetzes der „variablen Proportionen" in der musikalischen Fassung der Sprache.

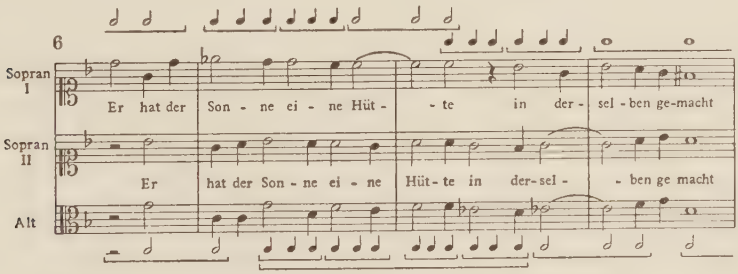
*

[1] Zugrunde liegt die spätmittelalterliche Vorstellung hierarchischer Weltordnung.

Wir haben unseren bisherigen Beobachtungen den Verlauf einer einzigen Stimme zugrunde gelegt. Wie aber wirken sich diese Erkenntnisse im vollständigen Tonsatz, im Verband von drei, vier und mehr selbständigen Stimmen aus? Heben sich hierbei nicht die charakteristischen schwebenden Akzentbildungen gegenseitig wieder auf?

Das Werk selbst zeigt, daß dies nicht, oder wenigstens nicht in der befürchteten Weise der Fall ist. Man kann hier zunächst auf den breiten Raum hinweisen, den im Schaffen von Heinrich Schütz der Satz Note gegen Note einnimmt, bei dem also die Stimmen gleichzeitig in derselben Weise deklamieren. Der Anfang unserer Motette ist, nach knapper Vorimitation, so gebaut; jedes Stück der *Geistlichen Chormusik,* des kontrapunktischen Lehrwerkes von Schütz, enthält ausgedehnte Beispiele; in den Spätwerken, vornehmlich in der deutschen Messe (1657) sind ganze Sätze durchaus Note gegen Note gesetzt. In all diesen Fällen wirken sich die rhythmischen Kräfte ungehemmt in der dargelegten Weise aus. Es wäre deshalb ein Irrtum, wollte man in dieser Satzart eine im Vergleich mit dem traditionellen Kontrapunkt primitivere Technik erkennen: die Funktionsweise des rhythmischen Grundgerüstes erlaubt es vielmehr, „polyphone" Vorgänge wie die Koppelung verschiedener musikalischer Gebilde, an der in früheren Entwicklungsstufen der Musik notwendigerweise mehrere Stimmen beteiligt waren, gewissermaßen sublimiert auf eine einzige Linie zu projizieren. Dies hat uns bereits der Anfang unserer Motette gelehrt; Schützens Gesamtwerk gibt dafür die interessantesten und mannigfaltigsten Beispiele.

Aber nun noch ein Wort zu den Verhältnissen im wirklich polyphonen Satz. Im dichten Gewebe des Kontrapunkts tritt naturgemäß die spezifisch deklamatorische Wirkung etwas zurück. Doch ergeben sich auch hier durch Zusammenfassung von Stimmgruppen nicht selten dialogartige Wirkungen von ganz besonderer Einprägsamkeit; hiezu nur ein Beispiel aus unserer Motette:



Aber Polyphonie als Prinzip hat bei Schütz nicht mehr die Bedeutung, die ihr bei den großen Niederländern und teilweise auch noch bei Palestrina zukam. Dort war die imitierende Verknüpfung selbständiger Stimmen Konstruktionsmittel und Bürge der Einheit; hier ist sie ein satztechnisches Mittel

neben anderen. Sie kann z. B., wie in unserer Motette an der Stelle „zu *laufen* den Weg", der primitiven Lautmalerei dienen. – Innere Einheit der Musik ist bei Schütz nicht mehr durch eine gleichartige Satztechnik oder einen durchlaufenden Cantus firmus gegeben, sondern durch die kontinuierliche Umbildung von Sprache in musikalische Substanz in der dargestellten Weise.

Man kann bei der Vertonung eines Textes dem Bedeutungsgehalt, dem Symbolgehalt, dem Reichtum an Bildern und Metaphern nachgehen [1]; Schütz geht vornehmlich auf das irrationale Wechselspiel des Akzentgefälles und damit auf die scheinbar materiell-äußerliche Gestalt gesprochener Rede ein. In Wirklichkeit trifft er aber damit das Mark und den Lebensnerv der Sprache, und besonders der deutschen Sprache [2]. Daß Schütz in seiner Musik mit den Mitteln seiner Satztechnik dieses Urphänomen faßt, darin wurzelt die Gewalt und Eindringlichkeit all seiner Werke.

---

[1] In welchem Umfang dies auch bei SCHÜTZ geschieht, zeigt die inzwischen erschienene Monographie von H. H. EGGEBRECHT, *Heinrich Schütz, Musicus poeticus* (Kleine Vandenhoeck-Reihe 84), Göttingen 1959.

[2] Hierzu jetzt auch THR. GEORGIADES, *Sprache als Rhythmus*, Jahrbuch Gestalt und Gedanke V (1959), S. 109–135.

Zur Satztechnik in Beethovens Vierter Sinfonie *

von

ARNOLD FEIL

Robert Schumann hat betont, daß Beethovens Genie ebenso mit der ersten Sinfonie und der „griechisch schlanken in B-Dur" wie mit der letzten zu beweisen sei, da gerade auch diese Werke das „jahrelange Studium" und „den Grund seines Schaffens" spiegelten. Schumann hat damit wohl auf die für Beethoven charakteristische, hinter der Schönheit und Ausstrahlungskraft mehr verborgene Arbeit am Satz [1] hinweisen wollen, die also auch hier nachzuweisen sein sollte. Wenn man auch kaum die Ausgewogenheit, Schönheit und Heiterkeit durch eine im engeren Sinne satztechnische Untersuchung erklärt finden wird, so darf man doch für die Beethovensche Gestaltungsweise einigen Aufschluß aus einer solchen Untersuchung erwarten. Es sei deshalb versucht, einige Eigentümlichkeiten des zweiten Satzes der Vierten Sinfonie zu beschreiben, um dabei Einsicht in Beethovens Satztechnik zu gewinnen, zumal auch die Anlage, die Stellung der einzelnen Teile innerhalb des Ganzen und der Satz selbst eine neue Beleuchtung erfahren dürften.

Der erste Takt, dem Satz scheinbar vorangestellt, gehört zum Thema. Hier ertönt die Begleitfigur, die man zutreffend als Paukenmotiv bezeichnet hat, allein, die Melodie gleichsam vorbereitend. Ihr Rhythmus teilt nicht nur jedes Viertel in Achtel, sondern belebt auch jedes Achtel motivisch und macht dadurch möglich, eine Melodie aufzufassen, die sich „in Vierteln einer übermenschlichen Dauer" bewegt [2]. Das Paukenmotiv bildet eine Art Folie für die

---

* Diese Studie ist in einer handschriftlichen Festgabe WALTHER BULST zum 60. Geburtstag überreicht worden. Für die freundliche Zustimmung, die Arbeit außerhalb des allein dem Mittelalter gewidmeten Bandes zu veröffentlichen, danke ich meinem verehrten Lehrer.

[1] „Satz" hier in dem AfMw XIV, 1957, S. 185, gebrauchten Sinn.

[2] THAYER, DEITERS, RIEMANN, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. III, Leipzig [2]1911, S. 18. – Die Tempovorzeichnung lautet Adagio; später (1817) fügte BEETHOVEN die Metronomisierung M. M. ♪ = 84 hinzu. Dieses Adagio, schreibt RIEMANN (ebenda), „ist wohl die langsamste ausgedehnte Kantilene, die Beethoven geschrieben hat", und „hier ist die Metronomisierung ♪ = 84 ganz gewiß wirklich gemeint." Das Tempo der Aufführungen unserer Tage ist meist langsamer und be-

Grundbewegung des Satzes in Vierteln und zugleich einen rhythmischen Kontrapunkt zur Melodie. Darüber hinaus erfüllt es eine andere Aufgabe. Wäre der Melodie nur einmal der einzelne Takt vorangestellt, so könnte man dessen Funktion allein darin sehen, für deren Bewegung und Rhythmus den Grund zu legen[1]. Da dieser Takt aber der Melodie jedesmal vorausgeht, gewinnt man im Verlauf des Satzes den Eindruck, daß durch diesen Takt eine Art Hintergrund geschaffen wird, von dem sich das melodische Geschehen abhebt. Das Paukenmotiv scheint also zugleich der melodischen Schicht des Satzgefüges und einer anderen, gleichsam darunter liegenden, einen Hintergrund bildenden zuzugehören. Diese Beobachtung findet Bestätigung und Erklärung, wenn man versucht, die eigentümlichen Verhältnisse der Verknüpfung des Themas mit seiner Wiederholung in den Takten 8–10 und an den entsprechenden Stellen des Satzes zu klären.

So selbstverständlich es auf den ersten Blick zu sein scheint, daß das Thema unseres Satzes ein Achttakter ist, so fraglich ist bei näherem Zusehen dessen Abgrenzung. Zählte man nämlich den dem Einsatz der Melodie vorausgehenden Takt zum Thema, so ergäbe sich, daß es aus neun Takten besteht. In Takt 9 fielen also der letzte Takt des Themas und der erste seiner Wiederholung zusammen; die Verbindung des Themas mit seiner Wiederholung wäre die einer sogenannten Satzkette. Ob so jedoch der Beginn des Satzes sinngemäß beschrieben ist, muß man bezweifeln. Denn so selbstverständlich die „Melodie" aus acht Takten besteht, in Takt 2 beginnend und in Takt 9 endend, ebenso selbstverständlich gehört der dieser vorangehende erste Takt zum „Thema".

Melodie und Thema sind hier also offenbar auseinanderzuhalten: „Thema" ist nicht allein die Melodie; die Melodie gehört nur zum „Thema", erfüllt darin lediglich eine Funktion. Bestätigt sich auch dies am Satz?

Die Melodie und ihre Wiederholung gliedert sich am Anfang unseres Satzes – für sich betrachtet – in zweimal acht Takte: 2–9 und 10–17. Unabhängig davon bildet jene gleichsam unter der Melodie liegende Schicht, die Georgiades den harmonischen Hintergrund, das harmonische Gerüst im Satz der Wiener

---

wegt sich etwa um den Wert ♪ = 68. Da in diesem Satze die Viertel (nicht die Achtel) die bestimmenden Werte sind, für die Beethoven eine Metronomzahl wegen der Kürze der Skala seines Instruments (50–160) nicht angeben konnte, stellt sich das rechte Tempo ein, wenn man von der Bewegung der Viertel ausgeht: „Ein Dirigent, der das Adagiothema der IV. Beethoven-Sinfonie richtig empfindet, wird sich niemals durch die rhythmische Begleitungsfigur des ersten Taktes verführen lassen, diese edle Melodie in Achteln zu zerpflücken." (Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen,* hg. v. W. Schuh, Zürich 1949, S. 52). – Vgl. H. Beck, *Studien über das Tempoproblem bei Beethoven,* Diss. Erlangen 1954 (mschr.), passim (s. a. Beethoven-Jb. 1955/56, S. 24ff.).

[1] Die Frage, ob so oder ähnlich „vorausgehende" Takte für Stücke in bestimmten Tonarten oder für bestimmte Typen von Stücken charakteristisch sind, bleibe hier unerörtert.

Klassiker genannt hat[1], ebenfalls Gruppen von jeweils acht Takten: 1–8 und 9–16. Der erste Achttakter des „harmonischen Hintergrundes" bleibt in Takt 8 auf der Dominante offen, denn Abschluß dieser harmonischen Gruppe ist die darauffolgende Gruppe als Ganzes, der nächste Achttakter als solcher[2]. Der Takt mit dem Paukenmotiv zeigt also den Beginn einer neuen Gruppe des „harmonischen Hintergrundes" an; das Paukenmotiv, obwohl mit der Melodie substantiell verbunden, repräsentiert zugleich jene Schicht, von der die Melodie sich abhebt.

Ähnlich wie die Gruppen des „harmonischen Hintergrundes" sind auch die der Melodie „aneinandergehängt": Der Verlauf der Melodie läßt in Takt 9 einen anderen Schluß, etwa einen auf das Achtel *b* folgenden Sprung aufwärts zum Ausgangston *es*, erwarten, aber die Melodie beharrt auf *b*. Zwar tritt der Ton *es* mit dem, den neuen Tonikatakt im „harmonischen Gerüst" markierenden vollen Orchester ein, aber Beethoven wollte offenbar – auch die ebenso behandelten Parallelstellen bestätigen dies (Takt 17, 49, 72) – die Trennung der beiden Schichten auch in diesem Takt erkennbar beibehalten und den unterdrückten Melodieschlußton *es* erst im *es* der Flöte und der Klarinette (Takt 10) gesehen und gehört haben, mit dem die Wiederholung des Melodieachttakters beginnt.

Bestimmend für das Thema unseres Satzes scheint also weniger die achttaktige Melodie als die besondere Struktur des Hauptsatzes – wie man den Bereich des sogenannten ersten Themas wohl zweckmäßiger bezeichnet – zu sein, ja man könnte geradezu als „Thema" das Problem bezeichnen, das durch das Übereinander zweier im Paukenmotiv zugleich verbundener und getrennter Schichten des Satzes gegeben ist. Es wird in der Exposition aufgestellt, in der Durchführung behandelt und gelöst, in der Reprise noch einmal aufgegriffen und in der Coda abgeschlossen. Auf welche Weise dies geschieht, sei im folgenden untersucht.

Die gleiche Trennung des Neueinsatzes von „melodischem Vordergrund" und „harmonischem Hintergrund" findet man in den Takten 17/18. In Takt 26 dagegen beginnen „Vorder-" und „Hintergrund" gemeinsam[3]:

---

[1] Thr. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, Mozart-Jb. 1950, S. 92 ff.

[2] Es handelt sich weder um nebeneinander stehende Perioden noch um eine Satzkette, bei der der letzte Takt der Periode mit dem ersten der folgenden verschränkt sein müßte.

[3] Die Klammer ⌊T T⌋ soll die Gruppierung des „harmonischen Hintergrundes" die Klammer ⌒⌒⌒ selbständige Gruppen des „melodischen Vordergrundes" kennzeichnen. Ein offenes Ende oder ein offener Beginn einer Klammer ⌊T D ⌒⌒ T⌋ ⌒⌒ soll anzeigen, ob und wie die von ihr bezeichnete Gruppe mit benachbarten Gruppen verbunden ist.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 .... 25 26 27 28 ...

T D T D T D T

Es-Dur ——→ B-Dur

Vor Takt 26 scheint also eine Verschiebung der Gruppierungsverhältnisse vor sich gegangen zu sein. In der Tat vollzieht sie sich in den Takten 17–25, jedoch so, daß das Ziel des gemeinsamen Neubeginns der bisher getrennt gruppierten Schichten scheinbar unmerklich erreicht, daß in Wirklichkeit der Hörer aber gezwungen wird, die damit verbundene oder vielmehr dazu notwendige „Wendung" mitzuvollziehen.

In Takt 17 bleibt die Melodie wie in Takt 9 auf der Dominante offen. Im Gegensatz zur Parallelstelle bringt aber auch der folgende Takt (18) für den „melodischen Vordergrund" die Dominante anstelle der (einen Takt hinausgeschobenen) Tonika, obwohl im „harmonischen Gerüst" die Tonika liegenbleibt. Von nun an bilden Melodie und „harmonischer Hintergrund" gemeinsam Gruppen von je zwei Takten, von denen der erste ein Dominanttakt, der zweite ein Tonikatakt zu sein scheint:

(D)			
18	19	20	21
T	T	D	Tp

Das Nebeneinander von Tonika und Dominante macht aber deutlich, daß es sich in diesem Takt (18) nicht um einen metrisch schweren, ersten Takt einer Zweiergruppe handeln kann, daß vielmehr der folgende Takt (19) der schwere sein muß, daß also die alte Ordnung der Gruppen doch erhalten geblieben ist:

	(D)				
17	18	19	20	21	22
T	T	T	D	Tp	D

So ist denn auch die Tonika, beziehungsweise die Tonikaparallele dreimal nachdrücklich betont (forte, volles Orchester, Pauken!). Das volle Orchester springt gleichsam dem Baß als Repräsentanten des „harmonischen Hintergrundes" bei und markiert die jeweils ersten Takte der Zweiergruppen des „harmonischen Hintergrundes", vor dem die Melodie die Kraft zu eigener Gruppierung verliert.

Der „harmonische Hintergrund" und das sich davon abhebende melodische Geschehen sind damit zur Einheit verschmolzen, die Trennung der beiden Schichten, die gegenseitige Verschiebung der Gruppen, ist aufgehoben; die Einheit bedarf aber noch der Bestätigung, der zusammenschließenden Ka-

denz. In Takt 22 wird F-Dur als Dominant zu B-Dur erreicht und bis Takt 25 orgelpunktartig, zuerst in den Unter-, dann in den Oberstimmen festgehalten. Das (selbst mit einem Auftakt versehene) als großer Auftakt von der Dominantsept in den Tonikagrundton fallende Melodiestück wird über dem Orgelpunkt auf den Dominanttakt verkürzt und löst seine Linie in einer Zweiunddreißigstelbewegung auf. Die seit Takt 17 herrschende Zweitaktgliederung wird verwischt, das Interesse auf die sich anbahnende Kadenz gelenkt. Die Zweiunddreißigstelbewegung ergreift das Orchester und führt im crescendo zum fortissimo, in dem die Melodiestimmen gleichsam aufgehen. Eine unvergleichliche Geste (diminuendo) auf dem letzten Viertel von Takt 25 lädt gleichsam die neue Tonika und eine neue Melodie zum Auftritt.

Die divergierende Gliederung ist überwunden, die Spannung im Satzgefüge gewichen. Frei und ungebunden erhebt sich als Seitensatz ein Gesang der Klarinette, die Bindung des Taktes und der Zeitmessung im Paukenmotiv hinter sich lassend (die Takte 26/27 können kaum als $^3/_4$-Takte aufgenommen werden; die Sechzehnteltriolen widersprechen dem Paukenmotiv geradezu). Schon nach zwei Takten gesellt sich zwar, um den rhythmischen Boden zu bewahren, eine Achtelbewegung mit Triolenbegleitung hinzu; eigentlich eingefangen wird die frei gewordene Melodie aber erst im Nachsatz, und zwar bezeichnenderweise mit dem Paukenmotiv (Takt 34). Die Episode schließt in Takt 38 mit einem Tonikaglied, jedoch nur zum Schein. Zum B-Dur-Akkord tritt *as* (Takt 39), wodurch die Takte 38–40 sich wieder als ein großes Dominantglied erweisen (crescendo, Dehnung der Zweiergruppe auf drei Takte), das zur Grundtonart zurückleitet und die Wiederkehr der ersten Melodie und der Trennung von „harmonischem Hintergrund" und „melodischem Vordergrund", also des Hauptsatzes, des „Themas", vorbereitet.

(D)

16 17 18 19 20 21 . . . 25 26 . . . 33 34 . . . 40 41 42 . . . 48 49 . .

D T T T D Tp D T D T D T D T

Es-Dur ——→ B-Dur ——→ Es-Dur

Die beiden Überleitungen (T. 17–25 und 34–40) mit den beiden großen Dominantgliedern (T. 23–25 und 38–40) erfüllen, obwohl äußerlich ähnlich (volles Orchester, crescendo bis zum fortissimo, Überspielen des „Oberbaus", bedeutungsvolles Durchschreiten des Dominantseptakkordes), verschiedene Funktionen im Satzgefüge. Hat die erste die Aufgabe, für einen Seitensatz die Voraussetzung zu schaffen, so die zweite, zum „Thema" des Satzes zurückzuführen. Die erste sollte die Trennung der verschiedenen Schichten im Hauptsatz überwinden, die zweite diese Trennung wieder herbeiführen. Eine jede hat eine neue musikalische Ebene zu schaffen, denn der Seitensatz, der zwischen beiden Überleitungen steht, ist satztechnisch selbständig behandelt und

ragt deshalb aus dem Gefüge, das von der Struktur des Hauptsatzes bestimmt ist, wie eine Insel heraus[1].

Mit den Takten 41/42 kehrt das Thema wieder, in der Melodie durch eine vom Seitensatz übernommene Triolenbewegung diminuiert. Seine den Takten 10–17 entsprechende Wiederholung bleibt zunächst aus, folgt aber Takt 65 ff. Die Takte 50–64 sind also ein Einschub, den man jedoch als Durchführung bezeichnen kann, weil in den Takten 60–64 das Paukenmotiv mit Melodiebruchstücken verarbeitet ist, vor allem aber, weil die Trennung von „Hintergrund" und „Vordergrund" in Takt 50 plötzlich aufgehoben, dann aber wieder sorgfältig vorbereitet und mit der Reprise wieder eingeführt wird (T. 60–65). Aufgabe dieser Durchführung ist, durch das einer Rückung ähnliche plötzliche Ergreifen des Sextakkords der Mollvariante (*ff*; *sf* auf jedem einzelnen Viertel; rhythmisch neue Unterteilung der Viertel) das bisherige Satzgeschehen gleichsam auszulöschen, um darauf die Lösung des „Problems", die Entschlüsselung des „Themas", in der jetzt explicite geschehenden Darstellung des Verhältnisses seiner beiden Schichten vorzunehmen, während allmählich von der Parallele der Mollvariante in die Tonika zurückmoduliert wird.

Mit Takt 50 setzt eine Kette von Sextakkorden ein, die, der Melodie verwandt, durch vier Takte stufenweise abwärts schreiten, beginnend mit dem Sextakkord von es-moll und mündend in den Dominantseptakkord von Ges-Dur (Takt 54). Es ist ein gewaltiger Gang in die Tiefe von einem Zentrum zu einem anderen, ein Gang aus gleichsam urtümlichen, beziehungslos nebeneinanderstehenden Klängen, aus Klangsäulen. Zwar ist der erste Klang ein Sextakkord von es-moll, aber er ist gleichbedeutend mit den anderen Klängen, die nicht es-moll zugehören. Nichts weist in der Klangfolge darauf hin, daß sie in den Dominantseptakkord von Ges-Dur münden wird. Dieser tritt vielmehr plötzlich und unerwartet (piano) ein[2]. In das „klangliche Geschehen", in diesen „Gang", ragen *Es* und *B* hinein (Hörner, Trompeten, Pauken, dann auch Flöten und Oboen) als Orgelpunkte, als Stützen in einem elementaren Sinn, als Exponenten der Tonart, als Sigel von Es-Dur. Wenn der Hörer dieses gewaltige „vorharmonische Schreiten" erlebt und die Bedeutung der Stützen *Es* und *B* erfaßt hat, ist er in der Lage, in den Takten 60–64, in

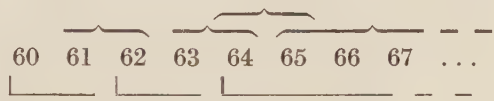
---

[1] Die Frage der Entstehung der Sonatenanlage müßte wohl von der Satztechnik, besonders von der verschiedenen satztechnischen Behandlung von Haupt- und Seitensatz her einmal neu gestellt werden. Denn „Satzform und Setzart sind engverbundene historische Kategorien" (W. Gerstenberg, *Über Mozarts Klaviersatz*, AfMw XVI, 1959, S. 111). – Den Anstoß, die Untersuchungen, die auf Anregung von Professor Dr. Thr. Georgiades im Wintersemester 1949/50 in Heidelberg begonnen wurden, aufzugreifen und weiterzuführen, gab Professor Dr. W. Gerstenberg. Beiden Lehrern bin ich für Kritik, Rat und Hilfe dankbar.

[2] Takt 52/53 möchte man den Baßschritt *F–Es* erwarten. Statt dessen wird wieder *Ges* und der Sextakkord von es-moll ergriffen, so daß am Beginn des vierten Taktes in diesem „Gang" harmonisch die Ausgangssituation wieder erreicht ist. Es ist naheliegend, in diesem *Ges* einen Hinweis auf das folgende Ges-Dur zu sehen.

denen diesem urtümlichen klanglichen Geschehen gleichsam das Ergebnis des Werdens der Harmonie gegenübergestellt wird, die Mitte dieses Satzes zu erkennen.

Die folgenden, den Dominantseptakkord von Ges-Dur umspielenden Takte 54–59 sind zwischen dem Gang der Sextakkorde und dem Kernstück des Satzes (T. 60–64) ein Verbindungsglied, das gleichzeitig die Aufgabe des Abstand-Schaffens und des Hinleitens hat. In Takt 60 tritt im Fagott das Paukenmotiv wieder auf und in Takt 61 in der Klarinette die Melodie des Hauptsatzes, jedoch ohne die Begleitung des Paukenmotivs; desgleichen in den Takten 62/63. Die beiden, im Thema zusammengeschlossenen, sich gegenseitig bedingenden Bewegungen der unterteilten Achtel des Paukenmotivs und der Viertel der Melodie sind nun einander gegenübergestellt in diesen die Reprise vorbereitenden, die Grundtonart suchenden Takten. In Takt 64 aber sind sie miteinander verbunden:



Dieser Takt 64 ist der Brennpunkt des Satzes: Zunächst erfüllt er seine Aufgabe wie der entsprechende Takt 1 und die anderen entsprechenden Takte: er markiert den Einsatz des „harmonischen Hintergrundes". Dann bildet er gleichsam ein Tor zur Reprise, durch das die Melodie, hier zum ersten und einzigen Mal mit einem Auftakt versehen, wieder eintreten kann. Hier ertönt das Paukenmotiv zum ersten Mal in der Pauke. Hier sind die beiden Bewegungen der unterteilten Achtel und der Viertel durch das vorzeitige Einsetzen der Oberstimme in dem Takt zusammengekoppelt, der sonst die Trennung der ihnen zugehörigen Schichten verdeutlichte, ja herbeiführte, und der diese Aufgabe auch hier erfüllt. Hier endlich ist Es-Dur erreicht, unvergleichlich strahlend und majestätisch nach den vorausgehenden, die Tonart und die harmonischen Verhältnisse im Unklaren lassenden Takten: Die Melodie durchschreitet bedeutungsvoll (pianissimo) den Dreiklang durch die Oktav abwärts, die auch die Melodie des Hauptsatzes umschließt, während gleichzeitig in den Pauken die Exponenten der Tonart *Es* und *B* erklingen.

Nun ist das „Problem" des Satzes gelöst, der Reprise bleibt gleichsam nur, zur Bestätigung an den Anfang, an die „Themenstellung", anzuknüpfen und den Satz zu beschließen. Die Melodie (T. 65ff.) ist jetzt nicht mehr mit dem Paukenmotiv verbunden, eine vom Seitensatz übernommene Triolenfigur begleitet sie – im einfachsten Sinne – selbstverständlich und ununterbrochen, und hält auch dort nicht ein (Takt 60), wo in den entsprechenden Takten (6, 14, 46) die Bewegung fast zum Stillstand kam und die Begleitung tatsächlich aussetzte.

Mit Takt 93 ist der gleiche Punkt erreicht wie in Takt 38. Dort entpuppte sich die scheinbare Tonika als Dominante, hier tritt die Tonika wirklich ein. Sie wird durch mehrere Takte gehalten, die Töne ihres Dreiklangs werden einzeln (wie in Takt 64) angesprochen und im Wechsel der Violinen umspielt. Während Takt 64 nur die Quintessenz von Es-Dur brachte, wird hier die Tonart breit und endgültig bestätigt und bis in die Tiefe ausgespielt. Diese Takte haben außerdem, da der Dreivierteltakt verwischt ist, die Wirkung eines Ritardandos, durch das der Abstieg von *es'* nach *Es* hinab besondere Schlußwirkung erhält.

Das Einsetzen der Melodie zusammen mit dem „harmonischen Hintergrund" auf dessen betontem, schwerem Takt (96), ihre Verkürzung auf drei Takte und das Stehenbleiben auf dem Kadenz-Quartsextakkord heben die Schlußwirkung der Takte 93–95 wieder auf, denn sie machen bewußt, daß das Zusammenführen der getrennten Schichten allein nicht die Voraussetzung sein kann, den Satz zu schließen, daß vielmehr auch das Metrum umgekehrt werden muß. Alle Glieder des „harmonischen Gerüstes" und, im Hauptsatz, auch des „melodischen Vordergrundes" blieben nämlich bisher offen, ein jedes war als Ganzes an das andere angehängt, mit einem jeden Glied hob Neues an:

T D T D T D

Nun aber bedarf es eines Gliedes, das nicht weiterführt, dessen Tonika nicht Neubeginn, sondern Abschluß bedeutet, das Schlußglied des ganzen Satzes ist:

T D T D T

Damit dieses dem Gefüge fest verbunden und außerdem schlußkräftig sei, muß es durch einen Auftakt herbeigeführt werden. Der Hauptsatz aber, in dessen Bereich das Stück schließen soll, ist abtaktig. Deshalb muß das Metrum umgekehrt werden.

Um die Wendung herbeizuführen, fügt Beethoven eine Art Solokadenz des Orchesters ein, in der man das Gefühl für die Taktverhältnisse verliert, zumal die Zweiunddreißigstelbewegung in Takt 101 auf dem dritten Viertel und wieder auf einem Quartsextakkord aufhört[1]. In der folgenden Generalpause geschieht die Wendung: Durch das Fehlen der Eins in Takt 102 hängt das Paukenmotiv (hier zum anderen Mal in der Pauke) gleichsam in der Luft, der

[1] R. Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen,* S. 54: „Vor spannenden Momenten oder dramatischen Entladungen (zweiter Satz der IV. und V. Sinfonie) pflegt Beethoven oft ganz spielerisch präludierende ‚Klavierpassagen' einzuflechten, etwa wie ein Mensch in höchster nervöser Erregung scheinbar gleichgültig mechanisch mit den Fingern auf den Tisch trommelt. Sie sind dementsprechend frei zu spielen: Im Adagio der B-Dur-Sinfonie z. B. die Schlußkadenz."

Eindruck, daß mit ihm – wie bisher stets – ein neues Glied beginne, ist verloren, es scheint vielmehr noch zur Kadenz zu gehören (auch der zögernde pianissimo-Einsatz nach dem fortissimo unterstreicht dies), die noch des Schlusses bedarf, und zwar, wie man jetzt weiß, des auftaktigen Schlusses. Und dieser Kadenzschluß (Takt 103/104) beschließt den Satz mit der im Hauptsatz zum ersten Mal hier begegnenden Wendung Leicht-Schwer.

Der Versuch, gleichsam anstelle der Wirkung des Beethovenschen musikalischen Satzes diesen selbst zu beschreiben, und zu beobachten, wo und inwiefern das „Accompagnement obligat" sei, läßt die Komposition, ihre Schichten, ihre Glieder, ihre Anlage in neuem Licht erscheinen: die einzelnen Teile und ihre Benennung als Themen, Überleitungen, Durchführung, Reprise, Coda gewinnen Bedeutung, und die Beschreibung des Ganzen läßt, etwa wenn der Gegensatz von Haupt- und Seitensatz über den ihres Charakters hinaus in verschiedener satztechnischer Behandlung aufzuzeigen ist, erkennen, daß die Sonate nicht lediglich eine „Form" sondern ein Bauprinzip ist. Darüber hinaus kann in der Daseinsform des Werks deutlich werden, was wir in seiner Wirkungsform (Schering) spontan erfahren: Beethoven schafft eine musikalische Wirklichkeit, die uns verwandelt. Die musikalische Struktur zeigt ein Geschehen im Satzablauf, durch das eine außerhalb der Wiener Klassik unbekannte Vorstellung von Musik Gestalt gewinnt.

Der Ursprung der Musik

von

JOHANNES LOHMANN

Nachträge*

1. Der zentrale Begriff für dem Aufbau des Systems der griechischen Musik ist, wie oben S. 270 festgestellt wurde, der Begriff *τόνος*. Er bezeichnet als solcher nacheinander den „Ganz-Ton", die „Diazeuxis", und die „Tonart", so, daß die eine Verwendung sich jedesmal aus der anderen ergibt. Wie alt ist dieses geschlossene System? Populär hat man die Tonart immer *ἁρμονία* genannt. War der Ausdruck *τόνος* also rein technisch? Und wie alt ist er überhaupt? Da uns die direkte Überlieferung hier, soviel ich sehe, im Stich läßt, ist es wichtig, darauf hinzuweisen, daß bereits Herodot den Begriff *τόνος* in der Bedeutung „Metrum" verwendet: *ἐν ἑξαμέτρῳ τόνῳ* (1. 47, 62, 5. 60); *ἐν τριμέτρῳ τόνῳ* (1. 174 – wohl um nicht *ἐν ἑξαμέτρῳ, τριμέτρῳ μέτρῳ* sagen zu müssen). Daraus geht doch wohl hervor, daß der Begriff *τόνος* damals (5. Jh.!) für die „Musik-Form *κατ' ἐξοχήν*" bereits so geläufig geworden war, daß er ohne weiteres auch auf die Dichtungs-Form übertragen werden konnte.

2. Ich habe in dem obigen Aufsatz die Ausdrucksweise: „die Tonart X wird durch das System X definiert" und: „das System X wird als Tonart X verwirklicht" gleichbedeutend nebeneinander gebraucht. Geschichtlich wird das aber so zu verstehen sein, daß die „Systeme" als „Definitionen" der Tonarten zustande gekommen sind, daß sich aber dann, als das „vollständige System" ausgebildet worden war, das Verhältnis von Systemen und Tonarten in der theoretischen Betrachtungsweise umgekehrt hat.

3. Der Begriff des *τόνος* beweist, daß die Ton-Stufen in der griechischen Musik als Spannungs-Stufen (Stufen der An- und Abspannung) verstanden wurden. Das System dieser Spannungs-Stufen muß zunächst gewissermaßen instinktiv konstruiert worden sein. Dann aber entdeckt man (sicher, wie O. Becker AfMw XIV, S. 160 ausgeführt hat, schon in früh-pythagoreischer Zeit), daß diese „Spannungs"-Stufen sich als Zahlen-Verhältnisse *(λόγοι)* formulieren lassen, und damit nach pythagoreischer Auffassung Zahlen *sind*. Beobachtet und verifiziert worden sein kann dieses Zahlen-Verhältnis aber

---

* Zu AfMw XVI, 1959, S. 148–173 und 261–291.

natürlich nur an den Verhältnissen von Saiten-Längen (etwa am „Monochord"). So entsteht jedoch, wie man nachweisen kann, überhaupt bei den Griechen die „Wissenschaft", indem nämlich je eine vorwegnehmende geniale „Ahnung" dann sogleich in einer konsequenten Fortführung (die von selbst in sich immer systematischer werden muß, in der Musik bis zum *τέλειον σύστημα* hin) weiter entwickelt wird. In der musikalischen „Ur-Intuition" (die wir oben mit dem Namen des Terpander verbunden haben) sind „Musik" und „Musik-Theorie" noch eins, während sie dann natürlich (in wechselseitiger Beeinflussung) mehr und mehr ihre eigenen Wege gehen müssen.

4. *Τόνος* wird dann übrigens in Philosophie und Wissenschaft ein allgemeiner Begriff für das Principium vitale des Kosmos und der einzelnen Wesen, der z. B. in der stoischen Weltanschauung eine ungeheure Bedeutung hat, und der ja in der Medizin bis heute gebraucht wird. In diesen Rahmen ist auch die oben S. 272/3 (mit Anmerkung) angeführte Analogie zu rücken.

5. Die beiden Tetrachorde der Oktave wurden ursprünglich parallel konstruiert (so daß also nicht nur die fixen, sondern auch die korrespondierenden beweglichen Tonstufen der Tetrachorde Quint-Abstand (bei *διάζευξις*) oder Quart-Abstand (bei *συναφή*) haben müssen, so noch bei Aristoxenos). In der Spätantike werden dagegen, wie wir aus Ptolemäus ersehen können (Gombosi S. 101f.), vorwiegend verschieden gebaute Tetrachorde kombiniert, so daß also der Weg zu einem rein „diatonischen" System, wie wir es heute haben, über eine Art von Zersetzung der ursprünglichen griechischen Form führte.

6. Zum Schluß kann ich es mir nicht versagen, die glänzende Ironisierung durch Gombosi (S. 16) der üblichen ethnographischen Mißdeutung der Tonarten-Namen (vgl. dazu oben S. 277f.) hier abzudrucken: „ist es überhaupt denkbar, daß die verschiedenen hellenischen und kleinasiatischen Völker und Stämme uns den Gefallen getan haben, ihre charakteristischen Melodieformeln oder Tonarten so untereinander zu verteilen, daß sie gerade alle möglichen Oktavgattungen belegen und ein vollkommenes System bilden?"

Aus einem Briefe von O. Becker vom 14. 9. 1959 zu oben S. 272 und S. 275[1].

Zerlegung überteiliger Intervalle in zwei überteilige Intervalle.

Archytas scheint das Prinzip der „Überteiligkeit" (d. h. des *epimórios lógos*, oben S. 272) aufgestellt zu haben, weil die Halbierung der Intervalle, schon der „Oktave", wegen der Irrationalität der Wurzel aus 2, nicht gelingen konnte. Er verfiel dann offenbar auf den Gedanken, ein überteiliges Intervall durch Erweiterung in zwei wiederum überteilige Intervalle zu zerlegen, z. B. $\frac{2}{1} = \frac{4}{2} = \frac{4}{3} \cdot \frac{3}{2}$. Die diophantische Gleichung $\frac{x+1}{x} \cdot \frac{y+1}{y} = \frac{a+1}{a}$ läßt sich so umformen:

$a(x + 1)(y + 1) = xy(a + 1)$; $axy + ax + ay + a = axy + xy$. Zieht man beiderseits axy ab und fügt a^2 zu, so erhält man $a^2 + a = xy - ax - ay + a^2$, oder: $a(a + 1) = (x - a)(y - a)$. Zur Lösung dieser Gleichung muß man alle Faktoren feststellen, in die sich die Zahlen $a(a + 1)$ – in der Antike „Heteromeken" genannt – zerlegen lassen.

[1] Mitgeteilt mit freundlicher Erlaubnis des Schreibers.

Z. B. $a = 1$, $a + 1 = 2$ („Oktave"). Einzige Zerlegung $1 \cdot 2$. Also $x - 1 = 1$ ($x = 2$; $x + 1 = 3$), $y - 1 = 2$ ($y = 3$; $y + 1 = 4$). Also $\frac{2}{1} = \frac{3}{2} \cdot \frac{4}{3}$.

3 : 2 („Quint"). Zwei Zerlegungen: $1 \cdot 6$, $2 \cdot 3$. A) $x - 2 = 1$ ($x = 3$; $x + 1 = 4$), $y - 2 = 6$ ($y = 8$; $y + 1 = 9$); B) $x - 2 = 2$ ($x = 4$; $x + 1 = 5$), $y - 2 = 3$ ($y = 5$; $y + 1 = 6$). Also $\frac{3}{2} = \frac{4}{3} \cdot \frac{9}{8} = \frac{5}{4} \cdot \frac{6}{5}$.

4 : 3 („Quart"). Drei Zerlegungen: $1 \cdot 12$, $2 \cdot 6$, $3 \cdot 4$. A) $x - 3 = 1$ ($x = 4$; $x + 1 = 5$), $y - 3 = 12$ ($y = 15$; $y + 1 = 16$); B) $x - 3 = 2$ ($x = 5$; $x + 1 = 6$), $y - 3 = 6$ ($y = 9$; $y + 1 = 10$); C) $x - 3 = 3$ ($x = 6$; $x + 1 = 7$), $y - 3 = 4$ ($y = 7$; $y + 1 = 8$). Also $\frac{4}{3} = \frac{5}{4} \cdot \frac{16}{15} = \frac{6}{5} \cdot \frac{10}{9} = \frac{7}{6} \cdot \frac{8}{7}$.

Diese 3 Quart-Zerlegungen führt auch Ptolemaios (p. 38 Düring) an. Sie sind in der Tat die einzig möglichen.

5 : 4 („große Terz"). Drei Zerlegungen ($1 \cdot 20$, $2 \cdot 10$, $4 \cdot 5$):

$$\frac{5}{4} = \frac{6}{5} \cdot \frac{25}{24} = \frac{7}{6} \cdot \frac{15}{14} = \frac{9}{8} \cdot \frac{10}{9}.$$

6 : 5 („kleine Terz"). Vier Zerlegungen ($1 \cdot 30$, $2 \cdot 15$, $3 \cdot 10$, $5 \cdot 6$):

$$\frac{6}{5} = \frac{7}{6} \cdot \frac{36}{35} = \frac{8}{7} \cdot \frac{21}{20} = \frac{9}{8} \cdot \frac{16}{15} = \frac{11}{10} \cdot \frac{12}{11}.$$

7 : 6. Vier Zerlegungen ($1 \cdot 42$, $2 \cdot 21$, $3 \cdot 14$, $6 \cdot 7$):

$$\frac{7}{6} = \frac{8}{7} \cdot \frac{49}{48} = \frac{9}{8} \cdot \frac{28}{27} = \frac{10}{9} \cdot \frac{21}{20} = \frac{13}{12} \cdot \frac{14}{13}.$$

Die jeweils zuletzt angeführten Zerlegungen sind die nächstliegenden. Sie kommen dadurch zustande, daß man den zu zerlegenden Bruch mit 2 erweitert, also aus $\frac{a+1}{a}$ macht: $\frac{2a+2}{2a}$ und dann $2a + 1$ dazwischenschiebt: $\frac{a+1}{a} = \frac{2a+2}{2a+1} \cdot \frac{2a+1}{2a}$. Damit erhält man gerade das harmonische und das arithmetische Mittel zwischen 1 und $\frac{a+1}{a}$. Denn wenn man setzt $x = 1$, $y = \frac{a+1}{a}$, so ist $\frac{2x \cdot y}{x+1}$ (harm. Mittel) $= 2 \cdot \frac{a+1}{a} : (1 + \frac{a+1}{a}) = \frac{2(a+1) \cdot a}{a \cdot (2a+1)} = \frac{2a+2}{2a+1}$ und $\frac{x+y}{2}$ (arithm. Mittel) $= \frac{1}{2}(1 + \frac{a+1}{a}) = \frac{2a+1}{2a}$.

Schwieriger ist der allgemeinere Fall: $\frac{x+1}{x} \cdot \frac{y+1}{y} = \frac{b}{a}$. Das gibt: $ab = ([b - a]\, x - a) \cdot ([b - a]\, y - a)$. Im Falle des *leîmma* (pyth. *diesis*) $\frac{256}{243}$ ist $b = 256$, $a = 243$, $b - a = 13$. Also $256 \cdot 243 = (13x - 243)(13y - 243)$. Das ergibt eine mühsame Rechnung, die ich hier nicht wiedergeben will.

Das Resultat ist, daß es nur die folgenden beiden Zerlegungen gibt: $\frac{256}{243} = \frac{28}{27} \cdot \frac{64}{63} = \frac{1216}{1215} \cdot \frac{20}{19}$. Es ist klar, daß die zweite Zerlegung praktisch nicht brauchbar ist. Die erste Zerlegung aber scheint Archytas benutzt zu haben. Insofern er nämlich das diatonische Tetrachord als $\frac{9}{8} \cdot \frac{8}{7} \cdot \frac{28}{27}$ ansetzt, hat er das *leîmma* ($\frac{256}{243}$) in $\frac{64}{63} \cdot \frac{28}{27}$ zerlegt, denn $\frac{8}{7} = \frac{9}{8} \cdot \frac{64}{63}$. Ferner bildet $\frac{28}{27}$ mit der darunterstehenden *diázeuxis* ($\frac{9}{8}$) das Intervall $\frac{7}{6}$, das sich mit dem dar-

überstehenden $\frac{8}{7}$-Intervall „harmonisch" zur Quart zusammenfügt. Archytas erhält also die „überteilige" Zerlegung des *leîmma,* indem er die beiden „überteiligen" Intervalle $\frac{7}{6}$ und $\frac{8}{7}$ an dem „Ganzton" ($\frac{9}{8}$) mißt: $\frac{7}{6} = \frac{9}{8} \cdot \frac{28}{27}$; $\frac{8}{7} = \frac{9}{8} \cdot \frac{64}{63}$.

Wir wenden uns jetzt der Zerlegung des Intervalls $\frac{9}{7}$ zu, das mit dem eben behandelten $\frac{28}{27}$ zusammen die Quart ergibt. Die diophantische Gleichung $\frac{x+1}{x} \cdot \frac{y+1}{y} = \frac{9}{7}$ läßt sich umformen in folgende Äquivalenzen: $(2x - 7)(2y - 7) = 7 \cdot 9 = 63 = 3 \cdot 3 \cdot 7$. Zerlegungen von 63 in 2 Faktoren: $1 \cdot 63$, $3 \cdot 21$, $7 \cdot 9$. A) $2x - 7 = 1$ ($2x = 8$; $x = 4$), $2y - 7 = 63$ ($2y = 70$; $y = 35$); B) $2x - 7 = 3$ ($2x = 10$; $x = 5$), $2y - 7 = 21$ ($2y = 28$; $y = 14$); C) $2x - 7 = 7$ ($2x = 14$; $x = 7$), $2y - 7 = 9$ ($2y = 16$, $y = 8$). Also $\frac{9}{7} = \frac{5}{4} \cdot \frac{36}{35}$ (enharmonisches G. nach Archytas) $= \frac{6}{5} \cdot \frac{15}{14}$ (*chrôma malakón* nach Ptolemaios) $= \frac{9}{8} \cdot \frac{8}{7}$ (diatonisches G. nach Archytas). Es sind also von den griechischen Theoretikern alle drei überhaupt möglichen Lösungen der Zerlegung von $\frac{9}{7}$ in „epimore" Intervalle ausgenutzt worden, und zwar verteilt auf die 3 Genera (enharmonisch, chromatisch, diatonisch)!

Im chromatischen Genus ist die Quart-Zerlegung $\frac{6}{5} \cdot \frac{10}{9}$ beliebt. Es ist also dann $\frac{10}{9}$ weiter zu zerlegen. Die diophantische Gleichung $\frac{x+1}{x} \cdot \frac{y+1}{y} = \frac{10}{9}$ ergibt $(x - 9)(y - 9) = 90 = 2 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 5$. Zerlegungen von 90 in 2 Faktoren: A) $1 \cdot 90$, B) $2 \cdot 45$, C) $3 \cdot 30$, D) $5 \cdot 18$, E) $6 \cdot 15$, F) $9 \cdot 10$. A) $x - 9 = 1$ ($x = 10$), $y - 9 = 90$ ($y = 99$); B) $x - 9 = 2$ ($x = 11$), $y - 9 = 45$ ($y = 54$); C) $x - 9 = 3$ ($x = 12$), $y - 9 = 30$ ($y = 39$); D) $x - 9 = 5$ ($x = 14$), $y - 9 = 18$ ($y = 27$); E) $x - 9 = 6$ ($x = 15$), $y - 9 = 15$ ($y = 24$); F) $x - 9 = 9$ ($x = 18$), $y - 9 = 10$ ($y = 19$). Also $\frac{10}{9} = \frac{11}{10} \cdot \frac{100}{99} = \frac{12}{11} \cdot \frac{55}{54} = \frac{13}{12} \cdot \frac{40}{39} = \frac{15}{14} \cdot \frac{28}{27}$ (*chrôma malakón* nach Ptolemaios) $= \frac{16}{15} \cdot \frac{25}{24}$ (*chrôma* nach Didymos) $= \frac{19}{18} \cdot \frac{20}{19}$ (*chrôma* nach Eratosthenes). Es sind also von den Theoretikern nur die drei letzten Lösungen benutzt worden, die die kleineren Zahlen aufweisen. Eratosthenes hat die „Standard"-Zerlegung durch Erweiterung mit 2 ($\frac{10}{9} = \frac{20}{18} = \frac{20}{19} \cdot \frac{19}{18}$), d. h. durch das arithmetische und harmonische Mittel. Die ptolemäische Lösung ist identisch mit der zweiten Zerlegung von $\frac{9}{7}$.

Die Feststellungen Beckers, die sich noch vermehren ließen, sind ein weiterer Beweis dafür, daß der primäre Gegenstand der griechischen Musik nicht die „Tonstufen" sind, sondern das lebendig vollzogene Intervall.

Nachtrag

zum Beitrag „Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts“

von Arnold Schmitz

zu Seite 236, Anm. 1

Eine verspätete Antwort der Universitäts-Bibliothek Greifswald besagt, daß die Signatur der Galliculus-Passion dort jetzt lautet: B(ibl.) W(olgast) 640/641.

Die Verfasser der Beiträge

Rolf Dammann. Geboren 1929 in Celle (Hannover); studierte Musikwissenschaft an der Universität Kiel bei Friedrich Blume und Hans Albrecht und an der Universität Freiburg i. Br. bei Hermann Zenck und Wilibald Gurlitt; 1952 Dr. phil. Freiburg i. Br. Seit 1953 Lehrbeauftragter für Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und Hymnologie an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br.; habilitierte sich 1958 für das Fach Musikwissenschaft an der dortigen Universität. Seit 1955 auch Mitarbeiter der von Wilibald Gurlitt herausgegebenen Neubearbeitung des Riemann-Lexikons.

Siegfried Hermelink. Geboren 1914 in Gniebel bei Tübingen; studierte nach praktisch-musikalischer Ausbildung an der Hochschule für Musik in Stuttgart (bei Arnold Strebel, Hermann Keller, Hugo Holle und Hugo Distler) Musikwissenschaft an der Universität Tübingen (bei Carl Leonhard) und an der Universität Heidelberg (bei Heinrich Besseler); 1945 Dr. phil. Heidelberg. 1943 dort Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar (seit 1946 lehrbeauftragt), 1945 bis 1951 auch Lehrer für Musikgeschichte und Orgel am Evangelisch-Kirchenmusikalischen Institut in Heidelberg; 1952 Universitätsmusikdirektor; habilitierte sich 1958 ebenda für das Fach Musikwissenschaft.

Arnold Feil. Geboren 1925 in Mannheim; studierte an der Universität Heidelberg Musikwissenschaft bei Thr. Georgiades und Lateinische Philologie des Mittelalters bei W. Bulst, daneben Geschichte, Kunstgeschichte und klassische Archäologie; 1954 Dr. phil. Heidelberg. 1952/53 und 1954/55 wissenschaftliche Hilfskraft (Bibliothekar) und 1957 bis 1959 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg; seit April 1959 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen und Lehrbeauftragter an der Technischen Hochschule Stuttgart. 1955 bis 1958 Musikbeauftragter der Stadt Ludwigshafen am Rhein.

Johannes Lohmann. Siehe S. 257f.

Namen- und Sachregister des sechzehnten Jahrgangs

(zusammengestellt von Karl-Werner Gümpel und Christoph Stroux, Freiburg i. Br.)

Abert, H. 85, 110, 120, 153, 164, 300
Adam von Fulda 224
Adamberger, V. 302f.
Adlerbeth, G. G. 321, 325
Aegidius de Murino 351
Aendrich, Herzog von Gascogne 14
Affekte 66, 82, 84, 86
Agricola, A. 221, 224, 229
– M. 186
Agrippa von Nettesheim, H. C. 77ff.
Ahle, J. R. 49
αἴσθησις 289
Akzent 386, 388ff.
Albertischer Baß 114f.
Albertus Parisiensis 10
Albrecht, H. 23, 25, 226
Albrecht, Herzog von Österreich 15
Albrechtsberger, J. L. 374
Alfons VIII. von Kastilien 12
Alfons X. von Kastilien 6, 10ff.
Alla breve 211, 214, 370
Allegorese 120 ff., 126, 128ff.
Allegri, G. B. 368
Alleluia 136
Allemande 215
Ambros, A. W. 190, 200
Ambrosius, Bischof 80
Analyse 70ff., 102f.
Anaphora 241
Andante 211
Anerio, G. F. 364
Anglès, H. 5ff., 189, 228
Anno, Bischof 8
Anonymus I CS I 348f.
Anonymus IV CS I 10
Anonymus VII CS I 348, 353
Anonymus VII CS III 97f.
Anonymus Florenz, Laur. Redi 71: 97
Antike 23
Anxeta, J. 229
Apuleius 79
Archabius 79
Archilochos 277
Archytas von Tarent 150, 161, 272, 275f., 283, 285
Aretinus, P. 238
Aria 207ff., 218f.
Aristides Quintilianus 150, 162, 169, 283f., 286, 288f.
Aristoteles 150ff., 155f., 162, 169, 173, 288
Aristoxenos von Tarent 78f., 81, 149f., 153f., 156ff., 173, 261ff., 267f., 271f., 274ff., 280f., 283ff., 401
Armer, J. 14
– M. 15f.
Arnaut von Guniguer 16
Ars nova 25, 27, 43, 351f.
Astrologie 46
Athanasius d. Gr. 80
Athenaios 261, 268
Auerbach, E. 57
Aufklärung 50
Augmentation 92
Augustinus, Aur. 44, 80, 117, 132, 345
Aulen, J. 224

Bacchius 281
Bach, A. M. 208
Bach, C. Ph. E. 109
– J. Chr. 208f.
– J. S. 51, 53f., 56, 58, 64, 69, 70ff., 101, 104, 108, 177, 207ff., 223, 253, 298, 368f., 379f.
Bachmann, I. 254
Bacon, R. 123
Badia, C. A. 292
Ballata 96
Banchieri, A. 345
Barbireau, J. 229
Barockzeit 44ff.
Bartók, B. 106
Bassano, G. 40
Bassano, G. 40
– L. 40
Baßthema 207, 210
Battista, G. 364
Baulduin, N. 227
Beatrix von Schwaben 11f.
Beaumarchais, P. A. Cazon de 314
Becker, O. 152, 283 ff., 400f.
Beda Venerabilis 126, 130
Bédier, J. 8
Beethoven, L. van 101, 104, 308f., 391ff.
Beham, J. 224
Bellermann, J. G. H. 101
Benson, A. 34
Berardi, A. 365ff.
Berg, A. 251
Berlioz, H. 250
Bernhard, Chr. 58, 63, 66, 219, 361
Berufsmusiker 26ff., 36f.
Besseler, H. 21ff., 99, 128, 211, 355
Beton, A. 253

Bicilli 366
Bicinium 229
Binchois, G. 28, 30, 220
Blankenburg, W. 44 ff., 128, 131
Blockflöte 32, 35, 37, 43
Blondel de Nesle 342
Blume, Cl. 189, 194
– F. 44, 233, 243, 358
Boccherini, G. G. 293, 301
– L. 293, 301
Boethius, A. M. T. S. 78 f., 117, 189, 262, 267, 272, 285, 288
Bokemeyer, H. 47
Bomhart 32
Bonno, J. 293
Bonometti, G. B. 365
Bonporti, F. A. 364
Borono, O. 364
Bottée de Toulmon, A. 119, 126
Boulez, P. 252
Brahms, J. 376
Brevisnotation 87 ff.
Brixel, F. 312
Brossard, S. de 356, 370 ff.
Bruckner, A. 295
Brumel, A. 221, 226, 229
Brusasorzi, D. 38
Bucenus, P. 234
Buchner, M. 9
Buhle, E. 118 f., 123, 125, 129 f.
Bülow, H. von 316
Burckhardt, J. 23 f.
Burgund 28 f.
Burmeister, J. 66, 236, 241
Busnois, A. 224, 228
Busoni, F. 212 ff.
Buttstett, J. H. 45 ff., 50 f., 54 ff., 361
Byzanz 125

Caccia 90
Campi, A. 308
Cancioncillas 7
Canto hondo 7
Cantone, S. 364
Cantus firmus 81, 177, 222 ff., 237, 244, 340, 347, 349 ff.
Carmina burana 11
Caron, Ph. 229
Carissimi, G. 364, 366
Carpentras s. Genet
Casali, G. B. 292, 364
Casella, A. 250
Casparini, J. (E.) 174
Cassiodor, F. M. A. 117, 120, 126, 128, 132 f.
Cavalieri, C. 302
Cembalo 211
Cesarini del Violino, C. F. 292
Chaconne 207 f.
Chalcidius 83
Chanson 23, 35
Chorbuch 25, 33, 221, 223, 329 f.
χορδή 154, 156 f., 162, 171, 273, 279, 290 f.
Chorus 131 f.
Christina von Schweden 315
Chromatik 56 ff., 209 f.
Chrysothemis 280
Cinyra 130
Circulatio 244
Clausel 339 f., 344
Clementi, M. 114
Cleonides 281
Collegium musicum 27
Color 351 f., 355
Compère, L. 221, 229
Conductus 346, 349 f.
Conon de Béthune 341, 346
Contrapunctus coloratus 243, 362
Contrapunctus fractus 236 f.
Cordeiro da Silva, J. 299
Corsi Celano, G. 366
Cossa, F. 32
Cossonio 366
Coussemaker, E. de 119, 130
Covarrubias, S. de 356, 372
Crecquillon, Th. 227
Crüger, J. 47, 53, 55, 358
Crwth 128
Cymbalum 130, 132 f.
Czaczkes, L. 70 ff.
Czerny, C. 113

Dämpfung 113
Dahlhaus, C. 55, 63
Dammann, R. 44, 337 ff., 354
Damon 268
Darbietungsmusik 21 ff.
Dardanus 117 f.
Daser, L. 234 f.
David, König 127 f.
David, J. N. 75
Debussy, Cl. 248 f.
Deklamationsrhythmik 381
Delaune, E. 41 f.
Dell'Abate, N. 39 f.
Demantius, Chr. 245
Democritus 82
Desprez, Jean 322
Dessoff, O. 312
Deutschmann, O. 338
Delalande, M. R. 372
διὰ πασῶν 156 f., 160, 169, 279, 284, 286, 290
διάζευξις 165 ff., 171 f., 266, 270 f., 276, 279, 287, 400 f., 403
Diderot, D. 370
Didymos 276
Dietrich, S. 227
Diminution 91 ff., 352
Discant 353
Dittersbach 183
Dittersdorf, K. Ditters von 293
Divisionszeichen 88 ff.
Dommer, A. von 190
Donati, I. 364 f.
Drama, liturgisches 135
Dreiklang 55
Dreßler, G. 236, 362 f.
Drinker, S. 27
Dudelsack 131
Dürer, A. 30, 32
Düring, I. 150, 153, 157 ff., 162, 164, 166 f., 170, 264, 271, 273, 275
Dufay, G. 99, 220, 354
Dukas, P. 248
Dumont, H. 372
Dunstable, J. 220
Duo 227 f., 230
Duplum 339, 343 f., 346 f., 349 f.
Durchführung 396
δύναμις 151 ff., 157, 160, 162, 164, 166, 275 f., 286, 289

Eggebrecht, H. H. 57 ff., 338, 356, 359
Ehrensvärd, K. A. 321
εἶδος 150 f., 158, 160 f., 169

Eimert, H. 252
Eitz, C. 187
Elektronische Musik 252
Elgar, E. 248
Elssler, J. 303f.
Engländer, R. 314ff.
ἐπίτασις 149
Epoche 21f., 24, 26
Epos 5, 281
Erasmus von Rotterdam, D. 80, 117
Eratosthenes 276
Erpf, H. 70ff.
Eszterházy, N., Fürst 293
Ethelwold, hl. 141
Ethos 79ff., 272, 277
Eudemos von Rhodos 288
Eutychen 189
Expressionismus 248
Eyck, J. van 28

Falsobordone 238
al-Farabi 78f.
Feil, A. 391ff.
Fellerer, K. G. 77ff., 381
Feo, F. 292
Ferdinand III. von Kastilien 11
Ferguson, W. K. 24
Ferracuti, A. 299f.
Festa, C. 368f.
Fétis, F. J. 200, 249
Fevin, A. de 330, 333
Fiedel 32f.
Figuration 112, 115, 209, 212f.
Figur-Begriff 57ff.
Finck, H. 224, 226f.
Fischer, J. C. F. 208
– K. von 87ff., 232f.
Fischer-Vernier, Th. 308
Fisher, J. A. 302
Fistula 123ff.
Flade, E. 175, 177, 183
Fleischer, O. 6, 19
Flor, Chr. 224
Florigerio, S. 39f.
Fludd, R. 51, 85
Forkel, J. N. 78, 85, 207
Forster, G. 31
Fortner, W. 100ff., 251
Franco von Köln 344, 348f., 353
Frank, E. 283ff.
Freimaurer 321
Freistimmigkeit 113ff.
Frere, W. H. 135
Freyhold, J. Ph. 302
Friberth, C. 297, 303
– M. M. 297
Friedrich II., deutscher Kaiser 11f.
Friedrich II. von Preußen 315
Friedrich II. von der Pfalz 331
Friedrich III., deutscher Kaiser 331
Friedrich, Herzog von Österreich 13
Friedrich, H. 370
Frottola 31
Frutolf von Michelsberg 11
Fuenllana, M. de 230
Fuga 62, 235ff., 357, 363
Fugato 214
Fuge 70ff., 359, 369ff., 373ff.
Fughetta 210f., 214
Furetière, A. 356, 372
Fux, J. J. 101

Gabrieli, G. 359, 363f., 366
Galliculus, J. 233f., 236ff.
Gallus, J. 234, 237, 239ff.
Galpin, F. W. 118f.
Galuppi, B. 299
Galterius (Gautier) de la rota 14, 16
Gambe 37, 42
Garcia, Don F. S. 292
Gaßmann, Fl. 293
Gaudentius 281
Gautier, L. 135
Gebrauchsmusik 249
Gehör 83
Geige 32
Gellius, A. 82
Genet, E. 221
γένος 154, 157, 160f., 163ff., 169f., 270, 274ff., 288, 290, 403, 405
Georges de Selve, Bischof 35
Georgiades, Thr. 378, 392f., 396
Gerbert, M. 119, 123, 125
Gerstenberg, W. 108 ff., 396
Gerstenhaus 224
Gesellschaftsmusik 29, 31
Gesius, B. 234, 245
Gestalt 61f., 382, 390
Gherardello de Florentia 91, 93
Giberga von Flandern 8
Gigue 215
Giorgione da Castelfranco 37
Giovanni da Cascia 90, 92ff.
Glareanus, H. 24f., 54
Gloria 137, 144
Glossner, G. A. 312f.
Gluck, Chr. W. 298, 300, 314ff., 319, 324f.
Godefroy, F. 341
Goldberg, J. G. 207
Gombert, N. 227, 355, 363
Gombosi, O. J. 148 ff., 153ff., 162ff., 167f., 171ff., 226, 261ff., 276, 279ff., 284, 286, 288f., 401
Gozzi, G. 299
Gradatio 68
Grefflinger, W. 218
Gregorianik 21f.
Gregor I., Papst 132, 352
Grétry, A. E. M. 314, 318, 322f.
Griesinger, G. A. 293, 309f.
Grohmann, W. 253
Guido von Arezzo 187ff.
Guilhelm de Peitieu 7
Guillem von Bonach 13
Guiraut de Calanson 347
Gurlitt, W. 21f., 26, 30, 46, 52, 57, 112, 117, 174, 207, 210, 233, 250, 357
Gustav III. von Schweden 314ff.
Gyllenborg, G. F. 321

Häffner, C. F. 324
Hähnlein s. Galliculus
Händel, G. F. 213, 298, 321, 372
Hahn, K. 109
Hammer, F. X. 297
Hammerklavier 109, 113f.
Hammerschmidt, A. 369
Hammerstein, R. 117ff.
Handl s. Gallus

Handschin, J. 22, 24, 125, 173, 203, 272, 286, 340, 349
Handschriften;
Aachen, Domschatz 13 (Graduale Arnoldi) 146
Angers, Bibl. mun. 18 118f., 123ff.
Bamberg, Staatsbibl. Lit. 5 143, 146f.
Berlin, Staatsbibl. Hamilton 688 201f.
– *Ms. mus. 40021* 223
– *Theol. Q 11* 144, 146
Bologna, Bibl. Mus. G. B. Martini Q 16 31
– *Q 24* 239
– *U 31* 239f.
Boulogne-sur-Mer, Bibl. mun. 20 118f., 123ff.
Breslau, Stadtbibl. Ms. mus. XI 243.
Breslau, Univ.-Bibl. I F 459 236
Budapest, Ungarisches Nationalmuseum Bártfa 22 226
Cambridge, Corpus Christi College 473 (Winchester Tropar) 141
Cambridge, Peterhouse 198 118, 120ff.
Chantilly, Musée Condé 1047 17
Santiago de Compostela, Arch. de la Catedral, Codex Calixtinus 8f.
Einsiedeln 336 197
Engelberg 314 197
Fa 89, 99
FC 87, 89, 99
Florenz, Bibl. Naz. II, I 232 234
– *Magl. XIX. 121* 31
FP 87ff., 99
Frankfurt a.M., Stadt- und Univ.-Bibl. Mus. Hs. fol.–2 328ff.
Greifswald, Univ.-Bibl. W 640/641 (früher Eb 133 = Ms. lat 4° 68) 236, 405
Jena, Univ.-Bibl. Chorbuch 5 329f., 333
– *Chorbuch 7* 329f., 333
– *Chorbuch 12* 329f., 333
– *Chorbuch 22* 330, 333
Kassel Q 25 144f.
Laon, Bibl. publ. 263 198
León, Antiphonarium 6
Lo 87, 89ff., 95, 99
London, Br. mus. Cotton, Tib. C VI 118f., 123ff.
Moskau, Hist. Mus. Nr. 129 127
München, Staatsbibl. clm. 2574 (aus Kempten) 198
– *cl. 14083* 143
– *cl. 14523* 118ff.
– *clm. 14965a* 199
Oxford, Balliol College 173 A 119
Oxford, Bodleian Library 775 (Winchester Tropar) 140
– *Selden supra 27* 146f.
Pad A 87, 96, 99
Paris, Bibl. Nat. gr. 139 127
– *lat. 1* 123, 128
– *lat. 767* (Hymnar von Bargème) 199
– *lat. 887* 147
– *lat. 903* 147
– *lat. 909* 147
– *lat. 1084* 145, 147
– *lat. 1118* 143f., 147
– *lat. 1119* 146f.
– *lat. 1121* 147
– *lat. 1139* 340
– *lat. 1152* 128
– *lat. 1235* 147, 198
– *lat. 1240* 146
– *lat. 1871* 147
– *lat. 7211* 118ff.
– *lat. 9448* 146
– *lat. 9449* 147
– *lat. 13252* 147
Pit 87, 89, 91, 93, 95, 99
PR 87, 89, 93ff., 99
RO 87, 93, 99
Rom, Bibl. Barberini fol. 27 128
Rom, Bibl. Casanatense 1741 (aus Nonantola) 135, 143f., 146
Rom, Bibl. Vallicelliana C 13 198, 201f.
Rom, Bibl. Vat. Cappella Sistina 23 333
– *Cappella Sistina 42* 234
– *Cappella Sistina 44* 221
– *Cappella Sistina 45* 333
– *Palat. 381* 127
Rostock, Univ.-Bibl. Ms. mus. Saec. XVI–49 226f.
Rs 87ff., 93, 96, 99
St. Gallen, Stiftsbibl. 23 128
– *376* 145ff.
– *378* 146f.
– *380* 146f.
– *381* 143ff., 146f.
– *382 II* 146f.
– *484* 143, 146ff.
Segovia, Catedral, sin. sign. 228ff.
Sq 87, 89ff., 99
Turin, Bibl. Naz. F IV 18 (aus Bobbio) 145, 147
– *G V 20* 147
– *Qm. III 59* 333
Vercelli, Arch. Capitolare CLXX 147
Verona, Bibl. Capitolare 107 143ff.
– *CIX (102)* 198
– *LXXXIX (Libellus orationum)* 6
Wien, Nationalbibl. 1609 146
– *5248* 224
– *11883* 330, 333
Zürich, Zentralbibl. Rh. 83 198
Harfe 32, 130
ἁρμονία (Tonart) 171ff., 261, 268, 270ff., 288, 400
Harmoniebegriff 44ff., 82, 85, 171ff.
Harzer s. Resinarius
Hase, H. von 295, 310
Hasse, J. A. 293f., 299, 321
Hauer, J. M. 251
Haydn, J. 111, 292ff., 379f.
Haymo von Halberstadt 132f.
Hayne von Ghizeghem 229

Heiß, H. 251
Hemiole 381f., 384, 386, 388
Henze, H. W. 253
Herakleides Pontikos 173, 261, 268
Herbst, J. A. 69
Herder, J. G. 316
Hermelink, S. 378ff.
Herodot 400
Heroischer Stil 326
Hexachord 187, 194, 196, 200f.
Hieronymus, S. Eus. 117f., 126, 132f.
Hieronymus de Moravia 347
Hindemith, P. 102, 106, 249f.
Hocke, G. R. 253
Høeg, C. 159
Hoffmann-Erbrecht, L. 227, 230, 328ff.
Hofhaymer, P. 223f.
Hoketus 339, 350f.
Holbein d. J., H. 35
Holzbauer, I. 322
Homer 151, 278
Humanismus 22f., 77ff.
Hummel, J. N. 114
Husmann, H. 135ff., 154f., 160, 162, 281
Hymnus 187ff., 294

Ikonographie 28f.
Imitation 223, 225, 227f., 237, 242, 357, 362f., 369, 371
Impressionismus 248
Improvisieren 26, 31, 101, 113, 188, 201, 204, 219, 295
Instrumenta Hieronymi 117ff.
Instrumentalmusik 32
Intervalle 54, 84, 167, 170, 401, 404
Introitus 135f., 138ff., 144, 146
Isaac, H. 224, 227, 229f., 363
Isabella d'Este 31
Isabella von Kastilien 228f.
Isidor von Sevilla 5, 117, 126ff., 131ff.

Jachet von Mantua 227, 238
Jacobit, J. 224
Jacobus Leodiensis 347f., 350, 353
Jacomí von Senleches 17f.
Jacopo da Bologna 89f., 95, 97
Jakob II. von Aragonien 13
Jakobus d. Ä., Apostel 8
Jakobus von Troys 14, 16
Janowka, Th. B. 365, 369
jarʸas 7
Jeppesen, K. 233, 238, 240, 242
Jöde, F. 75
joglars 13
Johann I. von Aragonien 14ff.
Johann Karl von Braganza 300
Johann von Soest 330
Johannes, Apostel 140
Johannes der Täufer 187, 189ff., 204
Johannes XXII., Papst 343
Johannes Affligemensis 129
Johannes Alamannus 14, 18
Johannes de Garlandia 348
Johannes de Grocheo 349ff., 353f.
Johannes de Lymburgia 220
Johannes de Muris 351f.
Johannes Magirus 357f., 361
Johanni de Avinyo 16
Johner, D. 189
Jolivet, A. 250
José I. von Portugal 299f.
Josquin 23 f., 220 ff., 330ff., 355, 363, 366
Jubal 127

Kabbalistik 77
Kade, O. 232ff., 238, 243
Kadenz 237f., 240f., 381
Kalkbrenner, F. 307
Kanon 210ff., 215ff., 224, 230
Kant, I. 153, 290
Kantabilität 110f.
Kantilenensatz 25
Kantorei 27, 30
Kapelle 27, 331, 362
Kapsberger, J. H. von 364
Karl II., deutscher Kaiser 123, 128
Karl III., deutscher Kaiser 128
Karl IV., deutscher Kaiser 14
Kellgren, J. H. 316, 319, 322f., 325, 327
Kepler, J. 45, 86
Kerle, J. de 357
Keyserlingk, H. C., Graf von 207
Kindermann, J. E. 58
Kinsky, G. 35, 39, 41, 109, 118f.
Kirchenbau 49
Kirchenmusik 80f.
Kirchenstil 366, 369
Kircher, A. 45ff., 50, 86, 360f., 365, 369f.
Kirnberger, J. Ph. 252
Kithara 125ff., 132, 273
Klangideal 81, 109, 114
Klavier 108ff.
Koch, H. Chr. 370, 374f.
Koller, H. 151, 154, 285
Kolon 381ff.
Kompositionslehre 100ff.
Konrad I., Erzbischof von Mainz 8
Konsonanzen 51, 54f., 62
Konstantin Porpyrogenetos 125
Kontrapunkt 22
Konzert 358f.
Kraus, J. M. 316, 318ff., 325
Křenek, E. 252
Kreußer, G. A. 302
Kronecker, L. 152
Kucharski, P. 162, 283f.
Kuhnau, J. 62, 64
Kurth, E. 74

Lachner, F. 311f.
Lachnith, L. W. 307
Lactantius 83
Lamprokles 153, 171, 270f., 280
Lampugnani, G. B. 292
Landini, F. 88, 96, 99

Lange, G. 189f., 194
Langmensur 224
La Rue, P. de 330, 333
Lassus, R. de 42, 51, 238, 244, 355, 358f., 362f., 369
Laudi 12
Laute 32ff., 37, 40, 42f.
Lavoix, H. 119
Lechner, L. 244, 357
Leibniz, G. W. 52
Leibowitz, R. 251
Leichtentritt, H. 373
Leitmotiv 326
Lenngren, A. M. 323
Leonin 10, 343
Leroquais, V. 118, 126, 130
Liebhaber 27ff.
Lindanus, W. 80
Lippius, J. 45f., 51f., 55, 358, 369
Listenius, N. 24f.
Liszt, F. 248
Liturgie 25, 137f.
Liutprand von Cremona 125
Lohmann, J. 148ff., 261ff., 400f.
Longanotation 87ff.
Lorbeer, J. Chr. 45
Lorenzo Masini 88, 93f.
Lossius, L. 66
Lotti, A. 292
Ludwig I., deutscher Kaiser 120
Ludwig II. von Bayern 315
Ludwig XIV. von Frankreich 315
Ludwig, Fr. 19, 87, 193, 339, 344, 351
Luitpold, Erzbischof 8
Luther, M. 46, 64

Machaut, G. de 25, 87, 351f.
Macrobius 117
Madrigal (14. Jh.) 88ff.
– *(16. Jh.)* 26, 38ff., 43, 358, 363
Magnificat 220ff.
Mahler, G. 250
Mahrenholz, Chr. 174ff.
Maler, W. 104
Malipiero, G. F. 250
Malmstedt s. Lenngren
Mandini, St. 302
Mandyczewski, Eus. 312f.
Manasse 125
Mantuani, J. 233
Marchetto da Padua 95, 97f.
Marconi-Schönberger, M. 308f.
Maria von Burgund 29
Maria I. von Portugal 299f.
Marini, V. 299
Marle, R. van 28, 41
Marmontel, J. Fr. 322
Marrocco, W. Th. 89, 97
Marsilius, D. 31
Marteau s. Hammer
Martianus Capella 79
Martin Códax 7
Martini, J. 229
Marx, A. B. 375
Mathematik 51, 152, 272
Mattheson, J. 48, 50, 110, 356, 368ff., 376
Maximilian I., 29, 224, 331
Maximilian II., 331
Mazzocchi, V. 364
Mehrchörigkeit 242, 359, 361
Meinholz, J. 223
Melani, J. 366
Melodie 105, 391ff.
μέλος 170f., 267, 281
Ménage 368
Menéndez-Pidal, R. 5, 19
Mensuralnotation 12, 87ff.
Mersenne, M. 86
μέση 153f., 157f., 160, 163ff., 261ff., 271, 279ff., 287f.
Messe 136f., 222f., 328ff., 389
Messiaen, O. 105, 250f.
μεταβολή 155f., 158f., 162ff., 167, 169, 266 271f., 274, 276f., 279ff., 285, 288f., 290
Metastasio, P. 292f.
Meyer-Eppler, W. 251
Meyerbeer, G. 323
Michael, Mönch von Pomposa 187f.
Michelessi, D. 315
Michelet, J. 23f.
Mingotti, P. 319
ministrers 13
Minnesänger, 7, 11f., 346
Mizler, L. Chr. 78, 81
Moberg, C. A. 187ff.
Modus (Kirchenton) 79, 84, 358f., 361
Modus-Notation 88
Molière, J. B. 318
Monsigny, P. A. 323f.
Monte, Ph. de 355, 357, 368f.
Monteferrato, D. N. 364f.
Monteverdi, Cl. 364f.
Morales, Cr. 227, 366
Morley, Th. 359f.
Moser, H. J. 27, 49, 64, 67, 190, 244
Motet(us) 342f.
Motette 25, 38, 233f., 239, 244f., 311, 337ff., 378, 389f.
Mouton, J. 226
Mozart, L. 110, 115, 300
– W. A. 101, 104, 108ff., 292, 300, 302, 307, 321
Müller, C. 324
Müller-Blattau, J. M. 58, 207ff., 362
Muristos 121, 123
Murore, G. 366
Musen 84, 149
Musica coelestis 48
Musica mundana 45
Musica poetica 57ff.
Musikanschauung 44ff., 77ff.
Musiziertisch 34, 36, 38, 40, 42
Mutation 187
Mysliweczek, J. 292
Mystik 77

Nablum 128
Nachahmung 68
Nasco, J. 233, 238f., 241, 243f.
Naumann, J. G. 317, 320ff., 325
Nebel 126f.
Negro, A. del 292
Neikter, J. Fr. 321
Neoklassizismus 249
Neri, M. 364
Neue Musik 248f., 253
Neukomm, S. 307, 309f.
Neumann, L. 317

Neumen 6, 138
Neuzeit 22, 24, 26
Nicholaus Alamanni 14f.
Nicolaus Cusanus 85
Niedt, F.E. 55, 366f., 371
Noema 225, 236f., 239
νόμος 277, 282
Nono, L. 105, 253
Notation 12, 87ff., 188
Notker Physicus 190
Notre Dame 10ff., 340, 342ff.

Obrecht, J. 229, 243, 355
Ochse, H. 338
Ockeghem, J. 223, 355
Odington, W. 338f., 349
Oesch, H. 187, 195
Oettingen-Wallerstein, Craft Ernst von 304
Oliva von Ripoll 11
Oper 314ff.
Oratorium 292ff., 370
Ordinariumszyklus 25f.
Organum 10, 339f., 344, 347, 350f.
Orgel 36, 41, 49, 121ff., 134, 174ff., 371
Ornamentik 110ff.
Osthoff, H. 220ff.
Ostinato 225, 229f., 241
Ott, J. 230
Otto, W.F. 149
Ouverture 211f., 215

Palestrina, G.P. da 340, 349, 366
Pallavicino, St. 293
Parodiekomposition 81
Pasquini, Cl. 292
Passacaglia 207f.
Passion 232ff.
Passus duriusculus 63f., 67f.
Pathopoeia 66f.
Pauke 131
Paul, O. 375
Paulus Diaconus 189f., 194, 196, 203
Perotin 10, 339, 344
Peter IV. von Aragonien 13f.
Petrejus, J. 358, 369
Petrus de Cruce 349
Petrucci, O. dei 224, 330ff.
Pfitzner, H. 101, 248
Philipp der Gute von Burgund 28
Philipp I. von Kastilien 229
Philippe-Auguste von Frankreich 345
Philolaos von Kroton 284ff.
Philostratos 262
Phinot, D. 227
Piccinni, N. 314f., 323
Piero di Firenze 88
Pindar 126, 261, 282
Pipelare, M. 229
Pirmin, Abt-Bischof 6
Pirrotta, N. 87, 91ff.
Pischo, alias Bohemius 15
Plato 79, 81f., 85, 150ff., 161, 172f., 268, 288f.
Plutarch 150, 153, 268, 273, 277ff.
Pocci, F., Graf 311
Pollock, J. 253
Porphyrios 79, 161f., 170, 264
Porsile, G. 292
Porta, G.B. 78
Portativ 33, 346
Posaune 36, 130
Positiv 36f., 41f., 175
Pousseur, H. 252
Pozzoserato, L. 40
Praetorius, J. 227
– M. 117, 133, 357 ff., 363f., 366ff.
Pratinas 261, 267ff., 272f.
Prioris, J. 221
Proportion 45f., 84f., 159, 222f., 276, 286, 352, 357, 382, 387f.
Prosdocimus de Beldemandis 97f.
προσλαμβανόμενος 159, 273
Protestantismus 26, 44ff.
Prudentius 189
Psalterhandschriften 118f.
Psalterium 32, 126ff.
Pseudo-Aristoteles 349
Pseudo-Marchetto 96
Pseudo-Turpinus 9
Ptolemaios, Cl. 79, 150, 153, 155 ff., 162 ff., 263f., 267, 271f., 275f., 278, 280, 288, 401
Publikum 26
Puccini, G. 248
Purcell, H. 208f.
Pythagoras 37, 82, 279
Pythagoreer 150, 283

Quantz, J.J. 109
Querflöte 34, 36, 41
Quintenzirkel 159, 264ff., 274
Quintilian 117
Quodlibet 211, 213, 215, 217

Rab, V. 226
Radicchi, J. 308
Raffael s. Santi
Rameau, J.Ph. 372
Ranke, L. von 21
Reaney, G. 87
Refrain 349
Reger, M. 102, 248
Regnart, J. 234, 237, 243f.
Reichardt, J.F. 309
Reinald von Dassel, Erzbischof 9
Renaissance 23ff., 44, 85
Renart von Oden 17
Rener, A. 227
Reprise 398
Resinarius, B. 224, 227, 233f., 237f., 242
Reuchlin, J. 77
Reutter d.J., G.K. 292
Reyna, C. 299f.
Rhabanus Maurus 117f., 120ff., 124ff., 131ff.
Rhythmus 105, 378ff., 391f.
Ribera, J. 6f., 20
Riccius, Th. 357
Richafort, J. 227
Riemann, H. 70ff., 108, 153, 164, 208, 250, 292f., 307, 348, 391
Rimsky-Korssakow, N. 248
Ripa, G. 299f.
Robertus de Sabilone 348
Robusti s. Tintoretto
Rokseth, Y. 27
Romantik 248ff., 254, 326, 374
Rore, C. de 233, 238f., 244
Rosenbaum, J.C. 309
Rousseau, J.J. 189, 357, 370, 372ff.
Rovetta, G. 365

Rubens, P. P. 33
Ruckers, H. 43
Ruffo, V. 233, 239, 244
Rutebeuf 345

Saal, I. 308
Sachs, C. 118f., 121, 126f., 130, 132, 162, 267, 274, 288f., 345
Sängerin 27ff.
St. Martial 9, 340, 342f.
Sakralkultur 8
Salieri, A. 293
Salmen, W. 27, 30
Sambuca 128f.
Sancte Joannes (Hymnus) 204
Santi, R. 36
Santiago de Compostela 8, 12
Santos, L. X. dos 299
Saquebute 130
Sarabande 207ff., 212f.
Sarti, G. 366
Sartori, C. 98
Satztechnik 62, 235ff., 391ff.
Saxo Grammaticus 82
Scacchi, M. 366, 370
Scaliger 345
Schaeffer, P. 252
Schafhäutl, K. E. von 316
Schedel, H. 30f., 35
Schering, A. 27, 190, 292f., 355, 381
Schettini, I. 299
Schiavone, A. 41
Schicht, J. G. 305
Schilling, G. 375
Schleiermacher, F. 148
Schletterer, H. M. 312
Schmid, E. F. 292ff.
Schmitz, A. 61, 64, 66, 232ff.
Schneegass, C. 55
Schnitger, A. 175, 179, 181
Schönberg, A. 248f., 251
Schrade, L. 23, 117
Schreiber, G. 8, 20
Schütz, H. 49, 58, 61f., 65f., 69, 362, 376, 378ff.
Schumann, R. 391
Scribano, J. 221
Semantik 243
Senfl, L. 226f., 363
Sequenz 11f., 192f., 202f.
Sermisy, Cl. de 35, 238
Shakespeare, W. 253, 314
Sibelius, J. 248
Sigfried I., Erzbischof 8
Silbermann, G. 174ff.
Silva, A. da 299
Silverstolpe, F. S. 305
Sinfonia 210
Sinfonie 391ff.
Singstil 22ff., 30, 38
Siziliano 211, 214
Smits van Waesberghe, J. 130, 132f., 187f., 202f.
Solmisation 187ff.
Sonate 111f.
Sonnleithner, L. von 311
Spangler, M. 297
Spanke, H. 9, 20
Specht, Chr. 297
Speer, D. 361
Spengler, L. 64
Spielfigur 209, 211
Spielleute 13ff., 27, 32, 37, 341, 345
Spinett 40
Spitta, Ph. 65
Sprache 172, 277, 291, 378, 381, 386f., 390
Stadtpfeifer 36
Steffani, A. 45ff., 50ff.
Stein, F. 309
Stein, J. A. 113
Stesichoros 282
Stil 356ff.
Stilus gravis 356f., 359, 372
Stimmbuch 34ff.
Stockhausen, K. 101, 252
Stoessl, F. 269
Stoltzer, Th. 226f., 230
Storace-Fisher, N. 302
Strauss, R. 101, 248, 250, 318
Strobel, H. 251
Strawinsky, I. 106, 248ff.
Stuckenschmidt, H. H. 246ff.
Susenbrot, J. 66
Suspiratio 244
Swieten, G. van 300, 305
συλλαβή 285f.
Symbolik 54f.
σύστημα 149ff., 270, 276, 281, 284, 286ff., 400
σύστημα τέλειον 152, 154, 159, 161f., 165, 167, 271, 288, 401
Tactus 358, 380, 386
Taktpunkte 88ff.
talea 351f., 355
τάσις 149, 158, 270
Tempo 96
Tenor 339f., 344, 346, 348ff.
Tenorlied 30
Tetrachord 84, 154, 160f., 163, 170f., 271, 274f., 290, 401f.
Tetraktys 153, 282ff.
Teyber, B. 297
– Th. 302
Terpander 164, 273, 276ff., 282, 284, 286, 288, 401
Thema 391ff.
Theophilos I., Kaiser von Byzanz 125
Theophrast 82
θέσις 152f., 162, 164, 166
Thuringus, J. 66
Tibia 123f.
Tiefstimmungssysteme 264, 266ff., 270, 273f., 279
Tilander, G. 341ff.
Timotheos 79, 82, 282ff., 286
Tinctoris, J. 23, 229, 354, 356, 366, 369
Tintinnabula 133
Tintoretto, J. 41
Tomasini, L. 297
Toncharakter 173, 272, 286
Tonnamen 187f.
τόνος 149ff., 163ff., 169ff., 261ff., 270ff., 400f.
τόπος 157ff., 163f., 166
Tragödie 269, 278, 316, 319, 323, 325
treble 346
Trias harmonica 55, 243
Tricinium 224f., 228ff.
Triplum 346, 348f.
Trithemius, J. 77
Tropen 135ff.
Troubadours 6, 12, 342f., 346
Trouvères 7, 12, 341ff., 346
Tuba 122ff., 130f.
Tubal s. Jubal
Tubalkain 127
Tunstede, S. 348, 353
Tympanum 130f.

Umgangsmusik 21 ff.
Urban VIII., Papst 193
Utendal, A. 357
Uttini, F. A. 319

Valdesturla, C. 305
Varèse, E. 251
Variation 207 ff.
Varro 82
Vento, I. de 357
Verdelot, Ph. 226
Verdi, G. 327
Veronese, B. 38
Virdung, S. 117, 119, 133
Virginal 42 f.
Visconti, G. 31
Vitry, Ph. de 25, 97 f., 351
Vokalpolyphonie 381 ff.
Vogler, Abbé G. J. 316, 323 ff.
Volckmar, M. 224
Volkslied 5 ff., 10
Vollklang 227 f.
Vredeman de Vries, H. 42

Wachsmann, K. 189
Waerden, L. van der 167, 275, 285, 288
Wagner, R. 101, 250, 315 f., 323
Walafried Strabo 133
Walin, S. 320
Walter, J. 227
Walther, J. G. 45, 47, 117, 356, 367 ff., 373
Wartburg, W. von 338
Weber, B. A. 324
Weber, C. M. von 323
Webern, A. von 104 f., 251
Wellander, J. 316
Werckmeister, A. 45 ff., 50 ff., 56
Werker, W. 70, 72 ff.
Willaert, A. 355, 366
Wiora, W. 190, 192 ff.
Wolf, J. 87, 89, 92 ff., 235
Wort-Ton-Verhältnis 223, 226 ff.

Xanthos 278
Xenokrates 282

Zahl 52 ff., 73, 85 f., 106, 151, 283, 352
Zarlino, G. 50 f., 53
Zeno, A. 292
Zink 36, 38
Zugposaune 130
Zwölftontechnik 249, 251

ML

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

FESTHEFT

WILIBALD GURLITT

ZUM

SIEBZIGSTEN GEBURTSTAG

SECHZEHNTER JAHRGANG 1959

1/2

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG, ARNOLD SCHMITZ

UND LEO SCHRADE

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Heft 1/2

XVI. Jahrgang / 1959

Anschriften: Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Jena, Schillbachstraße 2 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Heidelberg, von der Tannstraße 47 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Saarstraße 21 – Prof. Dr. Leo Schrade, Basel (Schweiz), Conrad-Ferdinand-Meyer-Straße 54 – Privatdozent Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen, Membacher Weg 2 – Redaktionelle Zuschriften ausschließlich an die Schriftleitung, Freiburg i. Br., Universität, Raum 406.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7.50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen/Württ., Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten. Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten. Druck: H. Laupp jr Tübingen. – Copyright by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

London Uni 4
To Nabb 1436
see cancel

UNIVERSITY OF LONDON
SHL
WITHDRAWN
1 JAN 1960

B 18 JAN 1981